

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

DÉRIVES ET RECONFIGURATIONS IDENTITAIRES EN CONTEXTE DE VIOLENCES
POSTCOLONIALES CHEZ KOSSI EFOUI

MÉMOIRE

PRÉSENTÉ

COMME EXIGENCE PARTIELLE

DE LA MAÎTRISE EN ÉTUDES LITTÉRAIRES

PAR

ETIENNE LEGAULT

JANVIER 2012

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de ce mémoire se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.01-2006). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

REMERCIEMENTS

Je tiens en premier lieu à féliciter toutes ces étudiantes et tous ces étudiants qui se sont soumis à l'épreuve d'entamer et, dans le meilleur des cas, de poursuivre et de compléter la rédaction d'un mémoire ou d'une thèse. Je vous ai parfois lus. Le plus souvent, vous m'avez accompagné en esprit.

Je remercie Isaac Bazié, mon directeur, de m'avoir introduit à l'œuvre de Kossi Efoui. Je le remercie également pour sa compréhension et l'appui apporté en temps opportun.

Je suis grandement reconnaissant du soutien de ma sœur, Annick, et surtout de mes parents, Raymond et Joane, qui, en plus d'être des plus encourageants, ont été en mesure et ont choisi de remédier au manque chronique de financement public de mes études. Un merci tout spécial à Joane pour m'avoir laissé lire et rédiger dans la chaleur de sa maison.

Merci à mes jeunes enfants, Shems et Kenza, qui ont si bien confronté à ma discipline leur indiscipline, qui ont rencontré ma mesure avec une égale démesure. Dans cette traversée sans sérénité, ils sont demeurés extraordinairement... extraordinaires.

Enfin, le plus gros des mercis à Nesrine. Merci pour l'amour. Merci pour le temps, merci pour l'espace, merci d'avoir si généreusement contribué à l'aboutissement de ce périple.

TABLE DES MATIÈRES

Résumé.....	2
Introduction générale.....	3
Mise en récit des violences postcoloniales.....	3
Kossi Efoui : la marque d'une œuvre.....	7
Chapitre 1	20
Représentations du corps en contexte de violences postcoloniales	20
1.1 Introduction.....	20
1.2 Balises théoriques.....	21
1.2.1 Violences postcoloniales, vie, mort	21
1.2.2 Identité, altérité, corps.....	23
1.2.3 Pour une lecture du corps romanesque	25
1.3 Les œuvres – Écrire le corps éperdu	27
1.3.1 Pour une narration du corps : le « personnage dissocié »	28
1.3.2 Le corps, cette anecdote qui appelle récit	35
1.3.3 Le corps pornographique	40
1.3.4 Le sujet pour limite	45
1.4 Conclusion	49
Chapitre 2	53
Représentations de l'histoire en contexte de violences postcoloniales.....	53
2.1 Introduction.....	53
2.2 Balises théoriques.....	54
2.2.1 Violences postcoloniales, histoire et mémoire.....	54
2.2.2 Enjeux et usages du témoignage	58
2.2.3 Identité, altérité, mémoire	61
2.3 Les œuvres – Écrire l'absent de l'histoire	63

2.3.1 Mémoire intime et collectivité	63
2.3.2 Sans témoins	67
2.3.3 <i>Sans absents</i>	76
2.4 Conclusion	85
<i>Chapitre 3</i>	<i>88</i>
<i>Temps et espace en contexte de violences postcoloniales</i>	<i>88</i>
3.1 Introduction.....	88
3.2 Balises théoriques.....	88
3.2.1 « Hétérotopies » et « hétérochronies »	88
3.2.2 L'exil et l' <i>intérieurité</i> de la frontière	91
3.2.3 Identité, violences postcoloniales, narration	95
3.3 Les œuvres - Écrire l'inédit.....	98
3.3.1 Souffrances hétérotopiques	98
3.3.2 Lieu et temps du récit de l' <i>absent</i>	104
3.4 Conclusion	115
<i>Conclusion générale.....</i>	<i>117</i>
<i>Pour une ontologie sociale.....</i>	<i>117</i>
<i>Bibliographie.....</i>	<i>123</i>

RÉSUMÉ

Ce mémoire porte sur les enjeux identitaires soulevés par la représentation des violences postcoloniales dans les littératures africaines francophones contemporaines. Postulant une re-signification des violences et la formulation d'une nouvelle condition d'exilé depuis la fin de la guerre froide, avançant également que les auteurs africains francophones contemporains sont sensibles à ces déplacements de sens, il vise à s'inscrire dans les discussions qui animent les critiques depuis près de deux décennies et qui tentent de désigner les contenus d'une novation chez ces mêmes auteurs.

Cela étant posé, ce mémoire limite son champ de recherche à deux romans écrits par un des auteurs africains francophones contemporains des plus prolifiques et des plus reconnus. Il s'agit des deux premiers romans de Kossi Efoui : *La Polka* (1998) et *La fabrique de cérémonies* (2001). La lecture de ces œuvres procède en trois études. La première s'intéresse aux effets structurants des violences postcoloniales sur des corps sans nom ni voix, sur des êtres réifiés et confinés à des représentations figées. Elle est à l'amorce d'une réflexion sur les modes de communicabilité tels qu'articulés au carrefour des quêtes subjectives des personnages. La deuxième étude appréhende les représentations des processus mémoriels et collectifs qui se traduisent par une quête de l'unicité, de l'identique, de la continuité et de la permanence. Cette quête participe d'un processus de marginalisation des récits de vie et de condamnation des histoires à une chaîne signifiante instrumentalisée. Cette étude se penche ainsi sur l'écriture de ces processus dans son rapport avec le pouvoir, la mémoire, l'histoire et les relations intersubjectives. La troisième étude prend l'exil pour paradigme critique. Chez Efoui, les représentations de sujets exilés nous portent au cœur de tensions entre l'apparente mobilité des frontières et les violences postcoloniales qui déniaient leur modulation selon les expériences subjectives et collectives des personnages. Cette dernière lecture porte donc sur la configuration d'interstices ainsi que sur les figures marginales, liminaires et transitoires qui investissent l'espace et le temps du récit à la fois pour reprendre leurs droits sur une parole usurpée et pour échapper aux déterminismes auxquels ils sont soumis.

Mots clés : littérature, Afrique, postcolonialisme, violence, exil, corps, histoire, mémoire, Kossi Efoui

INTRODUCTION GÉNÉRALE

MISE EN RÉCIT DES VIOLENCES POSTCOLONIALES

Avec la fin de la guerre froide, dont les signes les plus patents sont la chute du mur de Berlin en 1989 et l'effondrement de l'U.R.S.S. en 1991, commencent une re-signification des violences, la formulation d'une nouvelle condition d'exilé et, ce qui n'est pas étranger à ces *déplacements*, la redéfinition des cadres d'appartenance collectifs. Dans ce contexte, les mobilisations nationalistes se renouvellent et tentent de demeurer opératoires dans les processus de configurations identitaires en cours. Seulement, confrontées au « [...] manque (mais peut-être provisoirement seulement) d'un principe central de conflictualité¹ », elles se heurtent à des violences historiques qui, d'après Michel Wieviorka, peuvent être appréhendées suivant l'une « de [leurs] nouveautés radiales » : « [...] à la fois globalisée[s], puisque référible[s] à des phénomènes planétaires, et localisée[s]; générale[s] [et] moléculaire[s]; elle[s]-même[s] mondialisée[s], et fragmentée[s] ou éclatée[s]². »

Cette double articulation des violences contemporaines n'est pas étrangère aux violences postcoloniales³ qui traversent le continent africain depuis les années 1990. Comme le

¹ Michel Wieviorka, *La violence*, Paris, Éditions Balland, coll. « Voix et regards », 2004, p. 33.

² *Ibid.*, p. 43. Est implicite dans ces observations la proposition d'un tournant critique ou le développement critique d'un « nouveau paradigme de la violence » très bien présenté dans Michel Wieviorka, « Le nouveau paradigme de la violence », dans Michel Wieviorka (dir.), *Un nouveau paradigme de la violence?*, Paris et Montréal, L'Harmattan, coll. « Cultures et conflits », 1998, p. 9-57.

³ Afin d'éviter toute confusion ultérieure avec ce qui s'est appelé les études postcoloniales, l'expression « violences postcoloniales » renverra strictement à la période dans laquelle se sont actualisées et s'actualisent toujours ces violences; c'est-à-dire après les indépendances en Afrique, donc à partir des années 1960. En ce sens, nous reprenons la distinction faite par Christopher Miller : « *I prefer to adhere to a more literal and chronological distinction between the colonial and the postcolonial ("postcontact" could be considered to begin in the seventeenth, or even fifteenth, century and to cover everything since!), at the same time recognizing that resistance was inseparable from colonialism itself. I thus maintain 1960, the moment of independence (for most of the territories colonized by the French), as a watershed between the colonial and the "post" that, of course, fails to*

souligne en entretien Kossi Efoui, se référant aux mobilisations populaires à l'époque de la fin de la guerre froide : « Enfin, nous étions aussi au monde quoi! On avait beau être enfermés dans un petit tube que représente le Togo, on étaient au monde. Et on a saisi aussi les palpitations du Monde⁴. » En effet, à la fin des années 1980, Efoui et quelques autres étudiants de l'Université du Bénin à Lomé (Togo) fondent le Mouvement étudiant de lutte pour la démocratie (MELD), s'associant ainsi à une réflexion et à des actions politiques visant plus de libertés civiles ainsi qu'une démocratisation des sociétés dans plusieurs pays d'Afrique de l'Ouest. Fin août 1990, quelques-uns des membres du MELD (dont Efoui) et d'autres militants sont arrêtés et, selon l'expression d'un des détenus, Hilaire Dossouvi Logo, sont « mortellement torturés⁵ » pour avoir « [...] participé à des distributions de tracts appelant au multipartisme et à la démocratie [...] »⁶. Si Efoui et plusieurs autres détenus sont « graciés », selon le mot du président du Togo, Gnassingbé Eyadéma, deux demeurent incarcérés en vue d'un procès, le 21 septembre suivant, pour distribution de « tracts mensongers⁷ » et appel de l'armée togolaise à la révolte⁸. Le 5 octobre 1990, la décision de la cour est connue et la sentence livrée.

live up to its meaning. » Christopher L Miller, *Nationalists and Nomads : Essays on Francophone African Literature and Culture*, Chicago et Londres, University of Chicago Press, 1999, p. 2.

⁴ Kossi Efoui, « 1. Kossi Efoui », *En sol majeur*, première partie d'un entretien réalisé le 22 décembre par Yasmine Chouaki, dans le cadre de l'émission radiodiffusée sur Radio France internationale (Paris 89 FM – mardi au vendredi), 2009, 17 min. 52 sec, en ligne, <<http://www.rfi.fr/contenu/20091208-1-kossi-efoui>>, consulté le 26 avril 2011.

⁵ Hilaire Dossouvi Logo, *Salut à toi, jeunesse combattante du Togo! Histoire événementielle de la révolte du 5 octobre 1990 au Togo*, 2000, en ligne, <<http://mo5-togo.com/historique/36-limplaccable-randonnee.html?d74cce44e121977e49863bb5e892f512=0e3775c20248b68c24a26b9693d62691>>, consulté le 5 novembre 2009.

⁶ Claude Kroës, « La nudité de la vérité », *L'Humanité*, 5 septembre 1990.

⁷ L'expression est de Max Dorsinville, journaliste à *Forum-hebdo*, qui reprend l'accusation formulée par le gouvernement du Togo de propagation de faussetés dans les tracts distribués au cours de la fin de l'été 1990. Max Dorsinville, « Affaire des tracts – L'affaire Logo-Doglo », *Forum hebdo*, n° 11, 28 septembre 1990.

⁸ Accusation soutenue sur les ondes de Radio-France international par le général Ameyi, alors ministre de l'Intérieur du Togo. Claude Kroës, *loc. cit.*

Dix mille jeunes manifesteront devant le Palais de justice (Lomé)⁹ pour « [...] s'élèv[er] contre la décision de punir de 5 ans d'emprisonnement des personnes ayant distribué des tracts de protestation [et] exig[er] la fin du régime de dictature d'Eyadéma [...] »¹⁰. » L'armée togolaise tuera plusieurs dizaines de manifestants et en blessera une centaine d'autres, déclenchant ce qui sera bientôt appelé « le vendredi noir »¹¹. Quelques dix jours après, on lira dans un hebdomadaire privé togolais : « Ces événements du 05 Octobre dernier n'ont pas de précédent dans l'histoire nationale. Même lorsque l'on remonte à la période coloniale, jamais des Togolais n'ont manifesté une telle colère face au pouvoir de leur pays »¹². » En 1993, Claude Kroës écrira dans *L'Humanité* : « Le 5 octobre 1990, eut lieu le premier soulèvement populaire »¹³. » En 1997, Comi Toulabor parlera « [...] [d]es premières revendications démocratiques du 5 octobre »¹⁴. » Bref, le 5 octobre 1990 fera et fait toujours figure d'événement majeur dans l'histoire du Togo. Depuis l'assassinat le 13 janvier 1963 de son premier président, Sylvanus Olympio, dans le cadre d'un coup d'État¹⁵ et, surtout, depuis la prise du pouvoir par le général Eyadéma en janvier 1967, le régime politique du Togo n'avait connu aucune contestation de masse d'une telle ampleur. À l'évidence, la grâce présidentielle signée par Eyadéma le 12 octobre 1990 n'y changera rien.

⁹ Selon Hilaire Dossouvi Logo, cité dans Claude Kroës, « Dossouvi a vécu l'enfer de la répression politique au Togo », *L'Humanité*, 18 février 1993.

¹⁰ Takuo Iwata, « La conférence nationale souveraine et la démocratisation au Togo : du point de vue de la société civile », *Africa Development*, vol. XXV, n^{os} 3-4, 2000, p. 143.

¹¹ *Ibid.*, p. 143.

¹² K. Akpadzaka, « La capitale togolaise à feu et à sang, signe d'un certain ras-le-bol chez la jeunesse », *Courrier du Golfe*, vol. 49, 16-30 octobre 1990.

¹³ Claude Kroës, « Dossouvi a vécu l'enfer de la répression politique au Togo », *loc. cit.*

¹⁴ Comi M. Toulabor, « L'Église catholique face au processus démocratique au Togo », dans János Riesz et Simon A. Amegbleame (dir.), *Histoire, littérature et société au Togo*, Francfort, IKO-Verlag für Interkulturelle Kommunikation, 1997, p. 228-229.

¹⁵ Il peut être pertinent de rappeler que le Togo accéda à l'indépendance le 27 avril 1960. En 1963, le coup d'État est sans précédent dans l'histoire des pays d'Afrique nouvellement indépendants. Cf. Takuo Iwata, *loc. cit.*, p. 140; Comi M. Toulabor, *Le Togo sous Eyadéma*, Paris, Karthala, 1986, p. 53. On dit de même que « [l]e meurtre du leader indépendantiste Olympio reste un cas d'école, car, d'une part, il inaugure la longue série d'éliminations physiques de chefs d'États africains [et, d'autre part,] il renferme les principaux ingrédients des coups d'État militaires orchestrés depuis le début des années 1960 en Afrique francophone. » Gilles Labarthe, *Le Togo, de l'esclavage au libéralisme mafieux*, Marseille, Agone, 2005, p. 41.

Dans les jours suivant le « vendredi noir », l'Association pour la promotion de l'État de droit prolonge les demandes des « tractographes » et des manifestants en déposant auprès du gouvernement togolais une demande formelle de tenue d'une Conférence nationale souveraine (CNS) à l'image de celle convoquée en février 1990 au Bénin. Une importante documentation écrite en français et en anglais peut être consultée pour mieux comprendre les dynamiques politiques entre octobre 1990 et l'ouverture officielle de la CNS le 8 juillet 1991, de même que le processus de la CNS lui-même jusqu'à sa rupture, le 28 août 1991, et la reprise du pouvoir par le général Eyadéma¹⁶. Pour notre propos, retenons que si quelques critiques estiment que « [l]e vocabulaire de la politique s'est enrichi d'une nouvelle expression : "conférence nationale souveraine"[, pour] design[er] une instance inédite qui figurera désormais dans la nomenclature et l'histoire des institutions¹⁷ », la plus importante partie d'entre eux retiennent « [...] que des idées de démocratie ont été mises en semence avec lesquelles il faudra compter à l'avenir¹⁸. » Et c'est avec ces « idées de démocratie » ou de « processus de démocratisation » que les critiques remontent sans cesse vers la « première pierre » posée le 5 octobre 1990¹⁹.

¹⁶ Parmi les articles publiés en français et en anglais, mentionnons : John R. Heilbrunn, « Social Origins of National Conferences in Benin and Togo », *Journal of Modern African Studies*, vol. 31, n° 2, p. 277-299; John R. Heilbrunn et Comi M. Toulabor, « Une si petite démocratisation pour le Togo... », *Politique africaine*, n° 58, 1995, p. 85-100; Comi M. Toulabor, « L'Église catholique face au processus démocratique au Togo », *op. cit.*, p. 223-244; Senouvo Agbota Zinsou, « La violence au Togo à travers la presse pendant la transition démocratique », dans János Riesz et Simon A. Amegbleame, *op. cit.*, p. 245-273; Comi M. Toulabor, « Violence militaire, démocratisation et ethnicité », *Autrepart*, n° 10, 1999, p. 105-115; Takuo Iwata, *loc. cit.*, p. 135-160. Pour une lecture de la CNS pour le moins enthousiaste, qui célèbre « l'effervescence cathartique de la création ou de la fondation d'une communauté politique » (p. 171), on consultera la monographie de Fabien Eboussi-Boulaga, *Les conférences nationales en Afrique noire : une affaire à suivre*, Paris, Karthala, 1993, 229 p.

¹⁷ Fabien Eboussi-Boulaga, *op. cit.*, p. 7.

¹⁸ John R. Heilbrunn et Comi M. Toulabor, *loc. cit.*, p. 100.

¹⁹ Comi M. Toulabor, « Les mots sont fatigués ou la désillusion démocratique au Togo? », *Politique africaine*, n° 64, 1996, p. 62.

Suite à la sortie de détention d'Efoui le 31 août 1990, Claude Kroës donnera pour titre à son article publié dans *L'Humanité* une réplique tirée de la pièce de théâtre *Le Carrefour* : « La nudité de la vérité²⁰ ». Il enchaînera : « En mai dernier, j'avais rencontré à Lomé Kossi Efoui qui, à travers son œuvre, est le porte-parole des légitimes aspirations de la jeunesse togolaise²¹. » Dans le même ordre d'idées, Sénamin Amédégnato écrira : « Les pièces de théâtre de K. Efoui et de K. Alemdjrodo ont suscité des soulèvements populaires et des mouvements de jeunes réclamant la démocratisation du système politique²². » Que la médiatisation d'Efoui à la suite de son succès avec la pièce de théâtre *Le Carrefour* lui ait conféré « un rôle majeur » et qu'« à la manière d'un phénomène de mode, selon Ayayi Togoata Apedo-Amah, il ait fallu imiter ces “tractographes” comme s'il s'agissait d'une garantie de succès²³ », soit. Mais, à la lumière de la littérature portant sur ce qui s'est appelé la « transition démocratique », il n'est pas pour autant possible de parler d'instigateur ni de porte-parole. Ce que ces interventions soulignent en fait, et sans doute avec excès, c'est la concomitance de deux processus relativement autonomes, l'un politique, l'autre littéraire, une concomitance qui se peut dater (1990-1991) et qui fait signe : l'œuvre de Kossi Efoui.

Pour mieux être en mesure de saisir les motivations d'une telle relation, il faut nous tourner vers la reconnaissance institutionnelle, critique, des pairs et d'une communauté plus

²⁰ Dans la pièce de théâtre *Le Carrefour*, la Femme dit au Poète : « Je savais qu'un jour tu t'en irais. Que tu ne t'habitueras jamais à vivre dans l'impasse. Tu n'es pas né sous le signe du caméléon comme la plupart ici. Tu n'as jamais appris à te confondre avec le décor. Ta peau encaisse mal la grisaille. (*Elle lui prend la main et lit dans sa paume.*) Tu es né pour tisser ta toile et pour demeurer nu. Signe de l'araignée. Tu es né à la nudité. La nudité de ta vérité. Un jour, tu es venu me dire... » Kossi Efoui, *Le Carrefour*, dans *Théâtre Sud*, Paris, L'Harmattan, 1990, p. 75.

²¹ Claude Kroës, « La nudité de la vérité », *loc. cit.*

²² Sénamin Amédégnato, « Vers une troisième génération d'écrivains togolais francographes ou comment la “littérature de l'intranquillité” produit de l'identité », *Cahiers d'études africaines*, n° 163-164, « Langues déliées », 2001, p. 763.

²³ Ayayi Togoata Apedo-Amah, « Le nouveau théâtre au Togo : de l'émergence vers la maturité », *Notre librairie*, n° 162, « Théâtres contemporains du Sud : 1990-2006 », juin-août, 2006, p. 56.

large de lecteurs vouée à un auteur contemporain des plus prolifiques²⁴. En particulier, nous voudrions montrer que cette prise de parole peut être appelée à se confondre avec un effet de rupture dans les littératures africaines francophones que les critiques ne cessent de soulever.

En 1990, le metteur en scène Tola Koukoui, parlant de sa lecture de la pièce de théâtre *Le Carrefour* en tant que membre du jury du 16^e Concours théâtral interafricain RFI-ACCT (1989), disait :

[...] j'ai été sûr d'avoir trouvé, dans le théâtre africain, un sang neuf. [...] Pour moi, Kossi Efoui peut être mis en parallèle avec les grands auteurs d'Afrique centrale, je pense par exemple à Sony ou à N'Debeka. Kossi, s'il poursuit dans la voie qu'il vient d'ouvrir, peut prendre en Afrique de l'Ouest une place prépondérante et rénover notre répertoire²⁵.

En 2000, les discours critiques se voulaient déjà moins prospectifs : « Vous appartenez à cette nouvelle génération de dramaturges qui commence surtout à partir des années 90 et qui s'inscrit dans une espèce de rupture [...] une "rupture inventive"²⁶. » En 2006, Ayayi Togoata Apedo-Amah explicitait le statut des œuvres dramatiques d'Efoui en esquisant le chemin de son annonce jusqu'à sa consécration :

En 1990, lorsque nous avons parlé de renouvellement du théâtre togolais – à la suite des jeunes dramaturges de cette génération provocatrice que nous avons appelés les « tractographes » –, il ne s'était pas agi d'un effet d'annonce, d'une proclamation gratuite.

²⁴ Depuis 1989, Kossi Efoui a publié près d'une douzaine de pièces de théâtre, quatre romans et plusieurs nouvelles dans divers recueils et revues. Son œuvre a été applaudie et primée à répétition depuis le premier prix qu'on lui décerna en 1989 pour sa pièce de théâtre *Le Carrefour*; soit le Grand prix Tchicaya U Tam'si du 16^e Concours théâtral interafricain RFI-ACCT²⁴. Très récemment encore, l'Agence française de développement lui décernait le Prix Tropiques 2009 pour son roman *Solo d'un revenant* (2008). Aussi, sous le parrainage de l'Institut de recherches en études théâtrales de Paris III – Sorbonne nouvelle, en collaboration avec la Fondation Dapper, Sylvie Chalaye et le laboratoire Scènes francophones et écritures de l'altérité (SeFeA) organisaient en février 2010 un colloque international de deux jours consacré exclusivement à l'œuvre théâtrale d'Efoui : « Le théâtre de Kossi Efoui : une poétique du marronnage au pouvoir ».

²⁵ Tola Koukoui, « Rencontre avec "carrefour" », dans Collectif, *Théâtre Sud*, n° 2, Paris, L'Harmattan et Radio-France internationale, 1990, p. 101-102.

²⁶ Kossi Efoui, « Entretien avec Kossi Efoui », réalisé par Sylvie Chalaye en juin 2000, à Paris, *Théâtre/Public*, n° 158, « Afrique noire : écritures contemporaines », 2001, p. 81.

Si les initiateurs de ce renouveau théâtral ont creusé un sillon profond qui n'a pas été sans lendemain, c'est parce qu'un travail important s'est effectué, lequel se poursuit plus de quinze années plus tard²⁷.

Les lectures critiques des nouvelles²⁸ et des romans²⁹ d'Efoui iront dans le même sens. Pour tout dire, si les critiques de l'œuvre d'Efoui doivent très certainement être distinguées entre elles, demeure unanime l'affirmation d'une nouveauté comprise le plus souvent dans l'idée de rupture.

Dans une perspective d'histoire littéraire ou d'approche institutionnelle du « système littéraire francophone », comme le dénomme Pierre Halen³⁰, ces critiques peuvent être dites répondre à la satisfaction d'un désir de rupture et, par le fait de cette différenciation, à la « volonté » que l'œuvre d'Efoui « fasse date » et s'impose à son tour parmi les productions définitives « [...] des catégories de perception et d'appréciation légitimes [...] »³¹. Ainsi, un

²⁷ Ayayi Togoata Apedo-Amah, *loc. cit.*, p. 50. En 1997, Ambroise Têko-Agbo statuait déjà de la nouveauté de l'œuvre dramatique d'Efoui et de son insertion dans une génération littéraire naissante : « S'il fallait définir Josué Kossi Efoui et Kangni Almdjrodo d'une formule, on pourrait sans hésiter les qualifier de dramaturges de la nouveauté. » Ambroise Têko-Agbo, « Le nouveau théâtre togolais : Josué Kossi Efoui et Kangni Almdjrodo », *Notre librairie*, n° 131, « Littérature togolaise », juillet-septembre, 1997, p. 141.

²⁸ Selon Ambroise Têko-Agbo, « [...] les œuvres de J. Kossi Efoui et de Towaly constituent une lumineuse voie d'accès à l'intelligence de la nouvelle au Togo, voire des écritures africaines en cours de réalisation. » Ambroise Têko-Agbo, « La nouvelle d'expression française au Togo : réécriture et évolutions récentes », *Notre librairie*, n° 131, « Littérature togolaise », juillet-septembre, 1997, p. 88.

²⁹ À titre d'exemple, en 1998, l'année de la publication du premier roman d'Efoui, *La Polka*, Abdourahman Waberi parlait du « [...] changement de point de vue appréciable » que constitue les œuvres des « enfants de la postcolonie » en désignant Efoui comme un de ses plus importants représentants : « Le dramaturge et romancier togolais Kossi Efoui est, nous semble-t-il, l'un de ceux qui sont allés le plus loin dans cette direction. » Abdourahman A. Waberi, « Les enfants de la postcolonie : esquisse d'une nouvelle génération d'écrivains francophones d'Afrique noire », *Notre librairie*, n° 135, « Nouveaux paysages littéraires – Afrique, Caraïbes, Océan Indien – 1996-1998 / 1 », 1998, p. 11-12.

³⁰ En parlant de la francophonie littéraire, Halen dit préférer le concept de « système littéraire francophone » à celui de « champ littéraire francophone » puisque « [...] considérées toutes ensemble, les productions littéraires francophones, "issues" de zones de production et de légitimation particulières (ou qui leur sont rattachées par convention), sont en effet loin de former un champ cohérent. » Pierre Halen, « Constructions identitaires et stratégies d'émergence : notes pour une analyse institutionnelle du système littéraire francophone », *Études françaises*, vol. 37, n° 2, 2001, p. 18.

³¹ Pierre Bourdieu, « Le marché des biens symboliques », *Les règles de l'art : genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Seuil, coll. « Points : Essais », 1998 [1992], p. 261.

processus est à l'œuvre, une dynamique s'engage à la manière de ce que Pierre Bourdieu désigne par l'expression « faire date » :

[...] à savoir la dialectique de la distinction [qui] voue [...] les artistes qui ont « fait date » à tomber au passé, à devenir *classiques ou déclassés*, à se voir rejeter *hors de l'histoire* ou à « passer à l'histoire », à l'éternel présent de la *culture* consacrée où les tendances et les écoles les plus incompatibles « de leur vivant » peuvent coexister pacifiquement, parce que canonisées, académisées, neutralisées³².

Selon Bourdieu, autre chose est l'observation *a posteriori* des rapports de force dans un champ littéraire. Il s'agit plutôt ici de désigner l'enjeu, le « faire » des luttes à l'intérieur du champ ou, comme nous l'avons appelé, du « système littéraire francophone » : « [...] c'est la lutte même qui fait l'histoire du champ; c'est par la lutte qu'il se temporalise³³ ». Et c'est cette dimension active du « faire date » qui, en somme, le qualifie en tant que dialectique : « *Faire date*, c'est inséparablement *faire exister une nouvelle position* au-delà des positions établies, en avant de ces positions, *en avant-garde*, et, en introduisant la différence, produire le temps³⁴. » Les discours critiques (qu'ils soient ou non scientifiques) convergent donc en ce point qui tente de faire de l'œuvre d'Efoui à la fois une production en rupture, une occasion d'identifier des prédécesseurs, une possibilité d'établir une histoire littéraire à l'intérieur de laquelle « l'informe et [le] chaos » peuvent trouver place et effectuer en quelque sorte le passage entre hérésies et nouvelles formes d'orthodoxie³⁵.

En dépit de cette unanimité, certaines régularités qui ne peuvent cette fois être généralisées obligent à une lecture différenciée des contenus critiques selon qu'ils relèvent de discours critiques locaux ou de discours critiques francophones (ou franco-parisiens)³⁶. Ces

³² *Ibid.*, p. 259.

³³ *Ibid.*, p. 261.

³⁴ *Ibid.*, p. 261.

³⁵ *Ibid.*, p. 261.

³⁶ Cette distinction entre discours critiques locaux et francophones repose une fois de plus sur la définition du « système littéraire francophone » avancée par Pierre Halen. Selon lui, le « système littéraire francophone » est composé de zones dont « les cloisons nationales et continentales » déterminent le plus souvent les frontières. Ces différentes zones se définissent quant à elles par « une triple organisation des tensions » : au niveau local (national, régional ou continental), au niveau francophone ou franco-parisien et au niveau mondial; d'où une première invitation à distinguer entre

derniers ayant été sommairement discutés, étayons la teneur des premiers. Outre le contexte général dans lequel travaillent les écrivains africains francophones³⁷, Bernard Mouralis, dans un numéro spécial de la revue *Notre librairie* consacré à la littérature togolaise, identifie « trois faits » qui distinguent le champ dans lequel évolue la production littéraire togolaise :

[...] la connaissance scientifique du Togo s'est opérée dans un premier temps dans le cadre de l'africanisme allemand [...]; cette activité scientifique et la mise en place d'un enseignement qui accordait une large place aux langues africaines et notamment à l'ewe a contribué, parallèlement aux réalisations menées en Gold Coast, au développement d'une littérature ewe éditée³⁸; le premier colonisateur a, d'autre part, introduit la pratique de l'allemand dans cette partie de l'Afrique de l'Ouest et cette langue reste aujourd'hui présente dans l'enseignement secondaire et l'enseignement supérieur. [...]

discours critiques. Au vue des dynamiques et des rapports de force actuels, il ajoute que « [...] c'est au deuxième niveau [ou au niveau francophone] que continuent à se décider à la fois la possibilité d'accéder au troisième (notamment aux traductions) et celle de trouver, dans les autres zones francophones, ce premier débouché international qu'on a décidé du mal à qualifier de "naturel". » Enfin, le système littéraire francophone « [...] englob[e] l'ensemble des productions qui ne relèvent pas strictement du niveau local et qui ne sont pas présentées comme françaises ». Pierre Halen, *loc. cit.*, p. 18-20.

³⁷ Bernard Mouralis fournit l'aperçu suivant : « Le contexte socio-culturel de la production littéraire togolaise présente un certain nombre de caractéristiques générales que l'on retrouve dans bien d'autres pays de l'Afrique subsaharienne qui ont connu une expérience historique semblable : incidence du fait colonial et de son évolution, système scolaire qui a inégalement touché les populations, faiblesse de l'infrastructure sur le plan de la presse et de l'édition, situation classique de diglossie, indépendance marquée par l'instauration d'un régime politique autoritaire, développement d'un courant démocratique au cours des années 1980, situation budgétaire et économique entraînant une précarisation des conditions de vie d'une part croissante de la population, etc. » Bernard Mouralis, « Littérature et développement au Togo : éléments de réflexion », *Notre librairie*, n° 131, « Littérature togolaise », juillet-septembre, 1997, p. 56.

³⁸ Selon Benjamin N. Lawrance, l'importance prise par la langue ewe est moins le résultat d'une politique coloniale d'ouverture que la conséquence de ce qu'il appelle « *the defining national experience of German (mis)rule*. » Dans un article fort documenté, il soutient que la colonisation allemande valorisa la langue ewe (dans l'enseignement et dans les prêches) dans le but premier de porter atteinte à l'influence commerciale de l'Angleterre dans le Golfe de Guinée; valoriser l'ewe signifiait dévaloriser l'anglais et, par extension, tout commerce avec l'Angleterre. Parmi les contradictions de cette politique coloniale, Lawrance argue que la codification et la normalisation de la langue ewe par des intellectuels allemands (1912) fit moins pour la colonisation culturelle et religieuse du Togo par l'Allemagne qu'elle permit une augmentation et une unification des locuteurs ewe autour d'une nouvelle langue ewe dite « scientifique », favorisant de la sorte la précipitation de la constitution d'un champ politique ewe (Ghana et Togo) et, pour notre propos, la mise en place des fondements d'un champ littéraire ewe. Benjamin N. Lawrance, « Most Obedient Servants: The Politics of Language in German Colonial Togo », *Cahiers d'études africaines*, n° 159, 2000, p. 489-524.

Dans ce champ, quatre secteurs peuvent être repérés d'emblée : une production littéraire orale qui s'exprime dans des langues africaines (par exemple kabyè); une production littéraire dans les deux langues européennes introduites par la colonisation (allemand, puis français); une production littéraire coloniale, en allemand [...] puis en français; une production littéraire imprimée dans une langue africaine, l'ewe.

Ce dernier secteur constitue en fait l'élément dominant du champ littéraire togolais et place le Togo dans une situation tout à fait à part par rapport aux autres pays « francophones » d'Afrique³⁹.

En 1984, on recensait moins d'une vingtaine d'œuvres écrites en français par des Togolais habitant le Togo ou en exil, contre plus de quatre cent titres en ewe⁴⁰. C'est dire, d'une part, la place et la fonction structurante qui revenait à la volumineuse œuvre de Félix Couchoro, décédé en 1968⁴¹. C'est dire, d'autre part, l'attente de renouveau qui reviendra sans cesse dans le discours des critiques des littératures togolaises écrites en français⁴².

Dosseb Daniel Lawson-Body, en parlant du roman togolais à venir, souhaite l'élaboration d'une « écriture spécifique », absente selon lui du corpus des œuvres togolaises en français :

³⁹ Bernard Mouralis, *loc. cit.*, p. 57-58.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 60.

⁴¹ Selon Alain Ricard, l'œuvre de Félix Couchoro comprend quelques vingt-et-un écrits, dont quatre romans édités et une quinzaine d'autres publiés dans la presse locale sous forme de feuillets entre 1929 et 1970. Cf. Alain Ricard, *Naissance du roman africain : Félix Couchoro (1900-1968)*, Paris, Présence africaine, 1987.

⁴² János Riesz, dans l'ouvrage collectif *Le champ littéraire togolais*, publié en 1991, déplore en ces mots l'absence d'une nouvelle production artistique au Togo : « Étant donné qu'une bonne partie de la production littéraire est faite ailleurs (en exil, ou à des époques où la production imprimée en ewe s'est réfugiée en Gold Coast par exemple), on ne peut même pas dire que le champ politique domine le champ littéraire. » János Riesz, « La notion de champ littéraire appliquée à la littérature togolaise », dans János Riesz et Alain Ricard (dir.), *Le champ littéraire togolais*, Bayreuth, Eckhard Breitingner/Université Bayreuth, 1991, p. 18-19. La remarque de ce « désintérêt du pouvoir à l'égard de la production littéraire », comme le souligne ailleurs Mouralis, a l'effet double de tracer les contours d'une béance et de signifier l'attente. Bernard Mouralis, *loc. cit.*, p. 62. Alain Ricard formule autrement cette attente, assimilable à un espoir : « Les enfants de la génération Eyadéma auraient-ils enfin envie de parler eux-mêmes, sans la figure emblématique du pouvoir? Le théâtre [...] serait-il le lieu où la parole de la rue, libre et cinglante, et l'écriture critique des intellectuels se rencontrent et préparent un nouveau pays : une nouvelle génération? » Alain Ricard, « Génération Eyadéma, littérature populaire et littérature d'élite », dans János Riesz et Alain Ricard (dir.), *op. cit.*, p. 28.

S'il n'est pas interdit de rêver sur l'avenir du roman togolais, on peut légitimement espérer, au regard des différentes innovations intervenues dans notre théâtre [...] que les romanciers de demain finiront par se convaincre qu'écrire un roman aujourd'hui, ce n'est plus une affaire de bonne aventure à raconter mais que cela requiert la connaissance de codes spécifiques, la maîtrise qui en fait une œuvre d'art. [...] C'est à ce prix et à ce prix seulement, me semble-t-il, que nous pourrons célébrer demain la maturité du roman togolais⁴³.

L'ancrage national auquel renvoie l'idée d'une « écriture spécifique » est énoncé sans ambiguïté par Ambroise Têko-Agbo qui, se penchant sur le théâtre d'Efoui, parle d'une œuvre « [...] produisant un réalisme du code de la parole, expression particulière d'une vision du monde, où s'illustrent les multiples facettes de la crise de l'expérience socio-culturelle togolaise⁴⁴. » Il renchérit en affirmant que « J. Kossi Efoui [...] sembl[e] adopter une stratégie d'écriture en fonction des horizons d'attente du lectorat-cible : le public togolais⁴⁵. » Jean-Jacques Séwanou Dabla soutient pour sa part que les romanciers togolais devraient prendre exemple sur les nouvellistes togolais (dont Efoui) et réaliser un travail sur la forme littéraire qui entretienne une relation intime avec les réalités historiques du Togo⁴⁶.

Dans *Histoire, littérature et société au Togo* qui, avec *Le champ littérature togolais* (1991), est un des rares ouvrages collectifs consacrés à la littérature togolaise, Têko-Agbo précise enfin le projet singulier d'Efoui :

[...] il s'agit simplement pour Efoui d'occuper le terrain de la production du discours, dont la littérature est le lieu privilégié, et de remplir ainsi les parcelles

⁴³ Dosseb Daniel Lawson-Body, « Le roman », *Notre librairie*, n° 131, « Littérature togolaise », juillet-septembre, 1997, p. 70.

⁴⁴ Ambroise Têko-Agbo, « La nouvelle d'expression française au Togo : réécriture et évolutions récentes », *loc. cit.*, p. 87.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 87.

⁴⁶ Dabla écrit : « [...] les nouvellistes togolais se préoccupent, bien davantage que les romanciers, des questions du mieux-être pour tous, ou du sens de l'histoire. Et ce faisant, ils s'inscrivent dans un important courant actuel des littératures africaines. Valablement. Car loin de se contenter d'enregistrer et d'énumérer les problèmes, ils sont véritablement créateurs par leur écriture et médiateurs pour la réforme du désordre de notre monde auquel ils donnent sens et forme en prenant les risques d'être parfois incompris... Mais c'est à ce prix que la nouvelle représente les promesses les plus éclatantes du récit togolais d'aujourd'hui. » Jean-Jacques Séwanou Dabla, « 1985-1995 : mutations et bourgeolements de la littérature togolaise », *Notre librairie*, n° 131, « Littérature togolaise », juillet-septembre, 1997, p. 111.

laissées vacantes par le pouvoir politique en produisant un autre discours qui échappe aux théories et aux directives du régime en place⁴⁷.

Selon lui, dans ses tentatives de « [...] nommer la confuse désintégration de la modernité togolaise, voire africaine[,] »⁴⁸, le projet d'Efoui :

[...] permet d'opposer à la léthargie qui a caractérisé la littérature togolaise d'expression française de 1968 jusqu'en 1985 et qui s'explique [...] par la forte prégnance de la culture d'État et une absence de liberté, une autre quête de sens. Celle-ci est une invitation à retrouver au sein de la société togolaise un corpus de vérités et une vision du monde déjà existants qui ne sont pas imposés artificiellement, qui ne s'acoquinent pas avec la politique, mais qui permettent aux Togolais de penser leur place dans la cité et de créer de nouvelles valeurs de vie⁴⁹.

Comme pour refermer la boucle que nous avons ouverte, Têko-Agbo fait référence au « phénomène-Efoui »⁵⁰ :

La littérature togolaise connaît depuis ces dix dernières années une nouvelle dynamique à l'intérieur de laquelle Kossi Efoui est devenu un producteur incontournable, ou plutôt un auteur dont on doit tenir compte si l'on veut tenir aujourd'hui un discours sur cette littérature. La voix est nouvelle, la démarche aussi. Associant la réflexion philosophique à la littérature, Efoui met l'accent sur le sujet et construit une pensée qui tend non seulement à donner au champ littéraire togolais son autonomie, mais encore à montrer comment les certitudes toutes faites sont un obstacle à la compréhension du monde⁵¹.

Ainsi, les discours critiques locaux pointent tous vers une même ouverture qu'ils définissent comme le lieu d'insertion de la novation. Selon eux, les premières traces temporelles de cette ouverture sont repérables aux alentours de 1990⁵². Aussi, et c'est sans doute là son caractère le plus distinctif par rapport aux discours critiques francophones, cette ouverture, si elle ne se confond pas avec les dynamiques du champ politique du Togo, n'en

⁴⁷ Ambroise K. Têko-Agbo, « Josué Kossi Efoui ou les fragments d'une nouvelle dynamique de l'écriture togolaise », dans János Riesz et Simon A. Amegbleame (dir.), *op. cit.*, p. 114.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 131.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 118-119.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 112.

⁵¹ *Ibid.*, p. 131.

⁵² Sénamin Amédégnato ne pourra l'énoncer plus clairement : « Cette génération a vu le jour au début des années 1990 et semble promise à un avenir radieux. » Sénamin Amédégnato, *loc. cit.*, p. 756.

demeure pas moins tributaire; ce qui ne va pas sans nourrir l'espoir d'une formulation nouvelle de l'engagement des producteurs artistiques du champ littéraire dans la société togolaise et, conséquemment, sans sa valorisation. Dans les discours critiques locaux, comme le soulignent ailleurs Isaac Bazié et Peter Klaus dans leur introduction à l'ouvrage collectif *Canon national et constructions identitaires : les nouvelles littératures francophones*⁵³, l'« idée de nation » conserve ainsi sa pertinence⁵⁴. La littérature s'inscrit dans cette « mobilisation » plus large qui, avec la fin de la guerre froide, « ne semble nullement prête à s'effacer⁵⁵ » et qui, rappelle Alain Touraine, « [...] [ré]introduit une référence à la liberté reconnue [d'un] peuple, sa capacité à se donner des lois, de devenir une société politique⁵⁶. » Nous pourrions nous accorder avec Sénamin Amédégnato pour apercevoir les contours d'une « troisième génération d'écrivains togolais francographes » qui défendrait une nouvelle éthique individuelle propre à une philosophie de l'individualisme revue et déplacée, qui procède par occultation aussi des revendications et des conflits ayant conditionné l'écriture des générations précédentes⁵⁷, nous n'en serions pas moins aux prises avec un cadre, national de surcroît, que les critiques locaux convoquent et, par le fait même, réactivent, voire modulent et à leur tour déplacent dans leur appréciation des littératures togolaises contemporaines écrites en français.

Par ces remarques, nous ne souhaitons aucunement renouveler la séparation entre art et politique, résultat de l'absorption de l'art, dans le cas des littératures francophones en général

⁵³ Isaac Bazié et Peter Klaus, « Avant-propos », dans Isaac Bazié et Peter Klaus (dir.), *Canon national et constructions identitaires : les nouvelles littératures francophones*, Berlin, Institut de philologie romane de l'Université libre de Berlin, 2005, p. 13.

⁵⁴ L'expression « idée de nation » est reprise d'Alain Touraine qui distingue très nettement la nation du nationalisme, jusqu'à faire de ce dernier une force agissant contre la nation elle-même. Selon Touraine, c'est au cours du XX^e siècle qu'on assiste à « une affirmation nationale de plus en plus radicale et qui remplace la nation comme sujet politique libre par la nation-peuple ou ethnie, héritage ou tradition, parfois même race ou peuple se considérant comme élu par un Dieu ou par l'Histoire. » Alain Touraine, « Le nationalisme contre la nation », dans Pierre Birnbaum (dir.), *Sociologie des nationalismes*, Paris, Presses universitaires de France, 2003 p. 408.

⁵⁵ Pierre Birnbaum, « Introduction : dimensions du nationalisme », dans Pierre Birnbaum (dir.), *op. cit.*, p. 17-18.

⁵⁶ Alain Touraine, *op.cit.*, p. 401.

⁵⁷ Sénamin Amédégnato, *loc. cit.*, p. 749-770.

et des littératures togolaises écrites en français en particulier, par le politique. Cela reviendrait à affirmer, comme le fait avec ironie Indira Karamcheti : « *If the world is divided into the "West" and the "Rest", then the West has art; the Rest has politics. And never the twain shall meet*⁵⁸. » Nous avançons plutôt, dans le droit fil de ce que défend Karamcheti en paraphrasant une formule quasi canonique de Stendhal : « *Here, the pistol shots neither replace nor compete with the concert: they are an integral part of the music*⁵⁹. » Aussi, il n'est pas possible de confondre l'« idée de nation » que les discours critiques locaux soutiennent et reconnaissent dans les littératures togolaises contemporaines, à commencer par les œuvres d'Efoui, avec l'« idée de littérature nationale [à] visée propagandiste pour les États africains francophones [voulant] consolider le sentiment de l'identité nationale dans des États aux frontières souvent culturellement arbitraires⁶⁰. » C'est là même un enjeu de la rupture qu'ils s'efforcent d'éclairer. La question est bien plutôt de penser la centralité de l'œuvre d'Efoui dans l'histoire littéraire et politique du Togo à l'aune des discours critiques locaux. Et celle-ci, selon nous, vient de ce qu'elle constitue à la fois une rupture par rapport aux productions littéraires togolaises francophones antérieures et une prise de parole qui, elle, rompt d'avec cette « [...] peur [qui] est une donnée permanente des rapports que les gouvernés entretiennent avec le pouvoir⁶¹. »

⁵⁸ Indira Karamcheti, « Minor Pleasures », dans Gita Rajan et Radhika Mohanram (dir.), *Postcolonial Discourse and Changing Cultural Contexts: Theory and Criticism*, Westport, Greenwood Press, p. 60.

⁵⁹ *Ibid.*, p. 67. Karamcheti renvoie au jugement selon lequel : « La politique au milieu des intérêts d'imagination, c'est un coup de pistolet au milieu d'un concert. Ce bruit est déchirant sans être énergique. Il ne s'accorde avec le son d'aucun instrument. Cette politique va offenser mortellement une moitié des lecteurs, et ennuyer l'autre qui l'a trouvée bien autrement spéciale et énergique dans le journal du matin... » Stendhal, *Le rouge et le noir*, 1964 [1830], Paris, Garnier-Flammarion, p. 419.

⁶⁰ Christiane Ndiaye et Josias Sumujanga, « L'Afrique subsaharienne », dans Christiane Ndiaye (dir.), *Introduction aux littératures francophones : Afrique, Caraïbe, Maghreb*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, coll. « Paramètres », 2004, p. 136.

⁶¹ Comi Molevo Toulabor, « L'énonciation du pouvoir et de la richesse chez les jeunes "conjonctures" de Lomé », *Revue française de science politique*, vol. 35, n° 3, 1985, p. 447-448. À la suite du retour au pouvoir du général Eyadéma en 1991, la peur, selon plusieurs chercheurs, reprendra malheureusement sa place à l'intérieur des dynamiques politiques du Togo. Cf. Takuo Iwata, *loc. cit.* p. 140 et Comi M. Toulabor, « Au Togo, le dinosaure et le syndrome ivoirien », *Le Monde diplomatique*, 2003, mars, p. 27.

En gardant à l'esprit ces grands axes de la réception de l'œuvre d'Efoui, notre étude se penchera sur les représentations des violences postcoloniales dans ses deux premiers romans : *La Polka* et *La fabrique de cérémonies*⁶². *La Polka* peut être succinctement présenté comme une histoire en deux temps. La première moitié est consacrée au récit rétrospectif des « événements » (P : 10) depuis la position d'un narrateur qui est « assis durablement » (P : 18) dans Ville-Haute en ruines, au « point de rencontre n° 15 » (P : 10), en attente de retrouver ses deux amis portés disparus, Iléo Para et Nahéma do Nascimento dite La Polka. Au bout des trois jours alloués par une radio à chaque survivant dans le but qu'il communique sur ses ondes un message à l'attention de ses proches ou de ses amis disparus dans l'espoir des les retrouver, le narrateur quitte Ville-Haute pour Le Pays du Lac à la recherche de Nahéma do Nascimento dite La Polka. C'est la deuxième partie du roman qui se caractérise par le désir d'une rencontre, par un déplacement du narrateur vers l'autre, vers la bien-aimée avec qui il n'a pu passer que quelques moments marquants à St-Dallas ou Ville-Basse avant que n'aient lieu les « événements ».

La fabrique de cérémonies est l'histoire d'Edgar Fall, l'histoire d'un personnage en exil. Il a grandi dans une villa jadis sise dans le Quartier Nord de la capitale du Togo, a étudié le photo-journalisme en « ex-Union soviétique » et, au moment où débute le récit, se dit installé depuis dix ans dans un grenier à Paris à « [...] traduire des romans-photos porno pour le compte d'un éditeur français qui a percé sur le marché russe [...] » (F : 51). La plus importante partie du roman est consacrée à son retour au Togo (il n'y est pas retourné depuis douze ans), et ce, grâce à un contrat de travail qui veut qu'il « [...] traqu[e] [avec son ancien compagnon d'études, Urbain Mango,] de quoi alimenter les rubriques de *Périple Magazine*, le seul vrai guide du tourisme insolite, choc et hard : traduction free lance de *trash-tour*... » (F : 21). Son séjour sera de courte durée, cinq jours, or ce sera là tout le temps qu'il faut pour tracer les contours d'une figure emblématique de ce que nous avons appelé la nouvelle condition d'exilé; c'est-à-dire, comme nous le verrons, cette condition marquée par une

⁶² Kossi Efoui, *La Polka*, Paris, Seuil, 1998, 157 p.; *La fabrique de cérémonies*, Paris, Seuil, 2001, 252 p. Désormais, les références au roman *La Polka* seront indiquées par le sigle P, suivi du folio, et placées entre parenthèses dans le texte. Les références au roman *La fabrique de cérémonies* seront quant à elles suivies du sigle F.

« fiction d'extraterritorialité⁶³ » et vécue sous le mode d'une relation au monde caractérisée par une persistante étrangeté.

Notre lecture critique de ces œuvres procédera en trois temps. Le premier chapitre abordera les représentations du corps en contexte de violences postcoloniales qui, comme le souligne Isaac Bazié, peut être perçu comme « [...] cette surface idéale sur laquelle sont inscrits les stigmates de diverses expériences traumatisantes [...] vécues le plus souvent en conflit avec l'autre et avec soi-même [...] »⁶⁴. Dans les romans d'Efoui, nous faisons face à une écriture du corps meurtri. Le corps est un leurre, objet de représentation de l'autre ainsi que de représentation de soi, tous deux mouvements aux prises avec une même économie de moyens et une même saturation de sens. À travers l'étude de l'effet structurant des violences postcoloniales sur des corps sans nom ni voix, sur des êtres réifiés et confinés à des représentations figées, nous entamerons une réflexion sur les modes de communicabilité tels qu'articulés au carrefour des quêtes subjectives des personnages.

Le deuxième chapitre sera consacré à l'histoire et à la mémoire ainsi qu'aux configurations identitaires auxquelles elles président et donnent lieu. Chez Efoui, plusieurs personnages ont pour fonction de réaliser des biographies. Leur caractéristique commune est de ne pouvoir trouver de sujets *vivants* à documenter. Par ailleurs, on retrouve une mémoire officielle qui se déploie au plan collectif grâce à des processus de réconciliation et des monuments commémoratifs. La quête de l'unicité, de l'identique, de la continuité et de la permanence est représentée comme un processus de marginalisation des récits de vie et de condamnation des histoires à une chaîne signifiante instrumentalisée. Ainsi, dans ce chapitre, nous étudierons l'écriture de ces processus dans son rapport avec le pouvoir, la mémoire, l'histoire et les relations intersubjectives.

⁶³ L'expression est de Michel Agier et désigne le processus par lequel est « [...] recré[é] un hors-lieu au sein du monde commun. » Michel Agier, *Le couloir des exilés : être étranger dans un monde commun*, Bellecombe-en-Bauges, Éditions du Croquant, 2011, p. 96. Son sens sera davantage explicité dans le troisième chapitre.

⁶⁴ Isaac Bazié, « Corps perçu et corps figuré », *Études françaises*, vol. 41, n° 2, « Le corps dans les littératures francophones », 2005, p. 12-13.

Le troisième et dernier chapitre s'intéressera aux effets des violences postcoloniales sur l'espace et le temps dans lesquels s'inscrivent les sujets. Dans la mesure où, à la suite de Michel Wieviorka, nous pouvons suggérer que les violences contemporaines « [...] constitu[ent] une catégorie bien plus centrale qu'auparavant pour penser le dedans et le dehors, la société et son environnement⁶⁵ », la représentation de sujets en exil dans les romans d'Efoui nous porte au cœur de tensions entre l'apparente mobilité des frontières et les violences postcoloniales qui déniaient leur modulation selon les expériences subjectives et collectives des personnages. L'espace et le temps s'en trouvent représentés comme des invariants. L'inanité des pays et des paysages, ainsi que la surdétermination des principes de datation historique sont, chez Efoui, des facteurs qui déniaient l'intervention d'une subjectivité dans la reconfiguration de l'espace et du temps. Par conséquent, dans ce dernier chapitre, nous portons notre attention sur les figures marginales, liminaires et transitoires, qui investissent l'espace et le temps du récit à la fois pour reprendre leurs droits sur une parole usurpée et pour échapper aux déterminismes auxquels ils sont soumis.

⁶⁵ Michel Wieviorka, « Le nouveau paradigme de la violence », *op. cit.*, p. 16.

CHAPITRE 1

REPRÉSENTATIONS DU CORPS EN CONTEXTE DE VIOLENCES POSTCOLONIALES

1.1 Introduction

A priori, l'appréhension des violences postcoloniales pose un problème de taille. Si nous admettons avec André Corten et Anne-Élizabeth Côté que « [l]a violence est à la fois évidente et insaisissable [...] parce que trop brute¹ », que dans ses formes les plus extrêmes (« terreur » et « inhumanité »), elle engloutit *toute* représentation des rapports de forces en présence, la possibilité de la représentation de ses effets devient problématique, voire impossible². Nous sommes aux prises avec une violence dont le récit des effets procède par « annulation de sens³ ». Cependant, les violences, aussi peu identifiables qu'elles soient, peuvent tout au moins être représentées par des objets, identifiés à des « outils » pour reprendre l'expression de Michel de Certeau⁴ : « la torture, l'enlèvement, le couteau, le revolver⁵. » D'autre part, les violences dites extrêmes sont des violences qui se rapportent à un état d'urgence et se déploient dans l'insatiable effort de se justifier à elles-mêmes. C'est ce renvoi à soi des violences extrêmes qui se pose « comme un défi de sens⁶. » Dans ce

¹ André Corten et Anne-Élizabeth Côté, « Avant-propos », dans André Corten (avec la collaboration d'Anne-Élizabeth Côté) (dir.), *La violence dans l'imaginaire latino-américain*, Paris, Karthala, Québec, Presses de l'Université du Québec, 2009, p. 15.

² André Corten et Anne-Élizabeth Côté, « Conclusion », dans André Corten (avec la collaboration d'Anne-Élizabeth Côté) (dir.), *op. cit.*, p. 381.

³ *Ibid.*, p. 381.

⁴ Cf. Michel de Certeau, « Des outils pour écrire le corps », *Traverses*, n°s 14-15, 1979, p. 3-14. Michel de Certeau définit ces outils de la façon suivante : « Pour que la loi s'écrive sur les corps, il faut un appareil qui médiatise la relation de l'une aux autres » (p. 4). Par conséquent, la relation entre la loi et les corps n'est pas identifiable autrement que par la désignation de ce qui réalise cette médiation même : « De tous ces outils, héros imputrescibles, les chairs coupées ou augmentées, décomposées ou recomposées, racontent les hauts faits » (p. 10).

⁵ André Corten et Anne-Élizabeth Côté, « Avant-propos », *op. cit.*, p. 15.

⁶ André Corten, « Introduction », dans André Corten (avec la collaboration d'Anne-Élizabeth Côté) (dir.), *op. cit.*, p. 46.

contexte, le corps apparaît comme l'enjeu majeur à partir duquel s'exerce la violence et grâce auquel ses représentations trouvent leur amorce. Ainsi, dans la mesure où ce sont bien des violences postcoloniales en tant que violences extrêmes qui sont l'objet des romans *La Polka* et *La fabrique de cérémonies* de Kossi Efoui, ce chapitre s'intéressera aux représentations fictionnelles des corps et, plus particulièrement, aux quêtes identitaires que ces représentations induisent.

1.2 Balises théoriques

1.2.1 Violences postcoloniales, vie, mort

« On évite le mot disparition comme on a tenté d'éviter celui d'événement. On ne dit pas disparu, on ne dit plus absent. On dit "à côté" » (P : 63).

« [...] mourir veut dire : être définitivement porté dehors, enfermé dehors » (F : 223).

En posant d'emblée que nous nous intéressons aux violences postcoloniales extrêmes, nous orientons l'attention sur ces « violences directes », pour reprendre une des catégories proposées par Johan Galtung, soit celles qui attentent directement à la vie⁷. C'est dans ce sens que nous comprenons l'action des violences extrêmes telle que décrite par André Corten : « La violence de l'effet d'urgence rend compte de la "prise du dehors", prise dans un rapport avec le pouvoir et maintenue par la privation d'une vie qualifiée dans la situation d'exclusion⁸. » L'exclusion est ici quasi complète, du moins dans son acception la plus radicale, et son intelligibilité est d'autant plus problématique « [...] qu'on ne reconnaît tout simplement plus aucun ordre⁹ », que le sens est annulé.

⁷ Johan Galtung, « Cultural Violence », *Journal of Peace Research*, vol. 27, n° 3, 1990, p. 292.

⁸ André Corten, *op. cit.*, p. 49.

⁹ *Ibid.*, p. 39. Selon Corten, le lien entre l'« annulation de sens » et la non reconnaissance d'un ordre est direct, l'un signifiant l'autre : « L'annulation de sens procède du fait qu'on ne reconnaît tout simplement plus aucun ordre. »

Nous touchons à la question de l'indicible, à la difficulté pour quiconque fait l'objet de ces violences de *traduire* leur expression en récit et, de surcroît, en récit de vie. Michel Foucault, dans *Surveiller et punir*, mentionne :

Les « sujets » sont offerts [à l'examen] comme « objets » à l'observation d'un pouvoir qui ne se manifeste que par son seul regard. Ils ne reçoivent pas directement l'image de la puissance souveraine; ils en déploient seulement les effets – et pour ainsi dire en creux – sur leurs corps exactement lisibles et dociles¹⁰.

Ici se rejoignent nos auteurs, Corten, Anne-Élizabeth Côté et Foucault : c'est sur les effets de pouvoir et des violences que notre attention doit porter, en particulier, sur les discours que forment ces effets. Or, leur mise en récit dépend d'une *disposition* du corps à rendre « lisible » ce dont on parle. Autrement dit, le corps doit pouvoir *dire* quelque chose qui est lui-même intelligible suivant un certain ordre. La singularité de la situation que nous évoquons est que les violences postcoloniales extrêmes rejettent les corps hors du champ du « lisible », *hors* de la vie. Nous nous retrouvons ainsi aux prises avec ce pouvoir qui, comme l'avance Foucault, se définit par sa capacité « de *faire* vivre ou de *rejeter* dans la mort¹¹. »

Ce dont il est question ici n'est pas la mort au sens de la clôture d'une vie, mais bien d'une vie humaine attentée par des violences telles qu'elle est donnée *pour morte*. Les figures qui pourraient être dites en cristalliser le sens sont sans doute celles du survivant, du revenant, du zombie, du fantôme. En fin de compte, nous pourrions reprendre l'image de la clôture d'une vie non plus dans le sens de la finitude, mais dans celui d'une ligne de partage ou d'une frontière *au-delà* de laquelle est rejeté le vivant et, inversement, *au-delà* de laquelle il se tient.

Les violences postcoloniales extrêmes bordent de la sorte l'ordre, viennent en tracer les frontières. C'est son « caractère [...] distribu[tif] des places dans la représentation nécessaire de l'UN¹² » qui est pointé, indiquant par là sa force, et sa limite. Si, reprenant l'expression de

¹⁰ Michel Foucault, *Surveiller et punir : naissance de la prison*, op. cit., 1975, p. 220.

¹¹ Michel Foucault, *Histoire de la sexualité 1. La volonté de savoir*, Paris, Gallimard, 1976, p. 181.

¹² André Corten, op. cit., p. 30.

Corten, nous avons parlé de « défi de sens », c'est pour désigner cette limite et le vide que ces violences extrêmes créent. En retour, c'est pour donner toute sa force au défi lui-même en ce qu'il qualifie d'ors et déjà la quête de sens des victimes des ces mêmes violences.

1.2.2 Identité, altérité, corps

« [...] il faut reconstruire, et cette reconstruction doit se faire d'abord au niveau de l'individu qui devient sujet¹³. »

Le « défi de sens » que *traduit* le récit des effets des violences postcoloniales peut être réinséré dans une discussion sur le sujet, l'identité et le corps. Alain Touraine ouvre clairement cette voie lorsqu'il affirme que « le corps est ce qui reste au sujet quand il a tout perdu¹⁴. » Entre ce corps comme « reste » et la perte qui se dit totale, il n'y a pas lieu de chercher un paradoxe. C'est de la perte d'un rapport au monde dont il s'agit, « un monde praticable en quelque façon¹⁵ », pour reprendre l'expression de Paul Ricœur, un monde qui n'a lui-même de sens que s'il s'y trouve un soi et que celui-ci y agit¹⁶. La perte peut être dite *totale* dans la mesure où nous l'envisageons comme la perte de cette relation. Ainsi, le corps (ce « reste ») se trouve-t-il au centre d'une reconquête de soi, d'une quête qui *dit* dans le même moment le rapport de son activité au monde.

L'importance que nous attachons à cette relation entre corps et monde doit encore être explicitée, car elle découle de la définition que nous retenons de l'identité. Ici, nous nous tournons vers Ricœur et son essai *Soi-même comme un autre*. Ricœur propose que l'identité soit comprise « au sens d'*ipse* »; c'est-à-dire, de façon très générale, comme identité qui « n'implique aucune assertion concernant un prétendu noyau non changeant de la

¹³ Alain Touraine et Farhad Khosrokhavar, *La recherche de soi : dialogue sur le sujet*, Paris, Fayard, 2000, p. 136.

¹⁴ *Ibid.*, p. 159.

¹⁵ Paul Ricœur, *Soi-même comme un autre*, Paris, Seuil, 1990, p. 360.

¹⁶ *Ibid.*, p. 360.

personnalité¹⁷. » L'identité-*ipse* est ainsi dite s'opposer à l'identité-*idem*¹⁸. Mettant volontairement de côté sa discussion sur la relation entre temporalité et identité, nous retenons de ses réflexions sur l'identité-*ipse* la prise en compte d'une double altérité : d'une part, « l'altérité prime de la chair au regard de toute initiative¹⁹ » et, d'autre part, l'altérité de l'étranger ou d'autrui.

Reprenant à son compte l'expression de Husserl, Ricœur argue qu'il faut « *mondaniser* la chair pour qu'elle apparaisse comme corps parmi les corps²⁰. » Pour que le monde soit dit « praticable », il précise : « [...] l'altérité d'autrui en tant qu'étranger, autre que moi, paraît devoir être, non seulement entrelacée avec l'altérité de la chair que je suis, mais tenue à sa façon pour préalable à la réduction au propre²¹. » Autrement dit, un monde de possibles²² est préalable à toute volonté, à toute action d'un sujet d'imputation. Et c'est bien alors parce que le sujet reconnaît à tout autre sujet la possibilité d'être²³ (de *faire* ou d'agir, dirait Ricœur) qu'il peut *se dire* lui-même et être en effet agissant dans le monde²⁴.

¹⁷ *Ibid.*, p. 13.

¹⁸ Pour Paul Ricœur, l'identité-*ipse* doit très nettement être distinguée de l'identité du Même « [...] qui a partie liée avec une ontologie de la totalité [et qui est habitée par une] prétention [qui] exprime une volonté de fermeture, plus exactement un état de *séparation*, qui fait que l'altérité [doit] s'élever à l'*extériorité* radicale. » *Ibid.*, p. 387.

¹⁹ *Ibid.*, p. 375.

²⁰ *Ibid.*, p. 377.

²¹ *Ibid.*, p. 377.

²² Ce monde des possibles est un « "je peux" [qui] ne dérive pas de "je veux", mais [qui] lui donne racine. » *Ibid.*, p. 375.

²³ La reconnaissance que nous évoquons ici est à rapprocher avec l'idée d'« attestation » de Ricœur qui affirme « [...] que ce qui est attesté à titre ultime, c'est l'ipséité, à la fois dans sa différence à l'égard de la *mêmeté* et dans son rapport dialectique avec l'*altérité*. » *Ibid.*, p. 351.

²⁴ Cette conception de l'identité ne va pas sans un positionnement éthique que Ricœur résume ainsi : « Appelons "visée éthique" la visée de la "vie bonne" avec et pour autrui dans des institutions justes » (l'italique est dans le texte original). Pour tirer au clair la notion de « vie bonne » à laquelle il se réfère, il précise : « Et, si l'estime de soi tire effectivement sa première signification du mouvement réflexif par lequel l'évaluation de certaines actions estimées bonnes se reporte sur l'auteur de ces actions, cette signification reste abstraite aussi longtemps que lui fait défaut la structure dialogique que la référence à autrui introduit. À son tour, cette structure dialogique reste incomplète hors de la référence à des institutions justes. » *Ibid.*, p. 202. Alain Touraine, de façon très similaire, la défend de la façon suivante : « Le sujet n'est pas au cœur du moi. Pour qu'il existe, il faut qu'il y ait

Les conséquences de cette conception de l'identité pour notre propre étude peuvent maintenant être précisées. Si les violences postcoloniales sont à *saisir* dans leurs effets et que ces effets sont eux-mêmes appréhendables à travers les discours tenus sur elles, le corps et, à plus forte raison, ses représentations peuvent être tenus comme des articulateurs de ces discours. Plus encore, si le corps occupe une position de médiateur entre soi et autrui, ses représentations peuvent être dites effectuer la médiatisation qui rend « lisibles » sur le corps à la fois les effets des violences postcoloniales et le sens de la quête individuelle que nous assimilons volontiers à l'idée de quête identitaire. Incidemment, notre étude des représentations du corps dans deux romans de Kossi Efoui cherchera à dégager de leur mise en récit les voies par lesquelles est rendue possible un travail de subjectivation en contexte de violences postcoloniales.

1.2.3 Pour une lecture du corps romanesque

Notre étude des représentations du corps en contexte de violences postcoloniales s'est heurtée à une première série de problèmes rattachés à la représentation des violences en général et des violences postcoloniales extrêmes en particulier. Une deuxième série de problèmes a été posée dès lors que nous avons avancé que ces violences postcoloniales (im)posent un « défi de sens » et que le sujet *rejeté* n'entre plus dans la sphère du « lisible », voire du dicible. Une dernière série de problèmes sur laquelle nous souhaitons nous arrêter concerne la représentation du corps en tant que tel, et ce, à travers le mode fictionnel.

Notre point de départ est le suivant : le corps dans la fiction littéraire est bel et bien un corps et ce corps, à l'image de notre corps, s'*ouvre* sur un monde de possibles dans la mesure où il *dit* ou rend lisible les contraintes et la liberté qui le traversent. Paul Ricœur avance cette idée de la façon suivante :

conflictualité et individuation, puis reconnaissance d'un autre comme sujet et création d'un espace institutionnel démocratique, espace de droits et de garanties. Le sujet se définit comme la revendication par l'individu ou le groupe de son droit d'être un acteur singulier [...]. » Alain Touraine et Farhad Khosrokhavar, *op. cit.*, p. 200.

Les personnages de théâtre et de roman sont des humains comme nous. Dans la mesure où le corps propre est une dimension du soi, les variations imaginatives autour de la condition corporelle sont des variations sur le soi et son ipséité. En outre, en vertu de la fonction médiatrice du corps propre dans la structure de l'être dans le monde, le trait d'ipséité de la corporéité s'étend à celle du monde en tant que corporellement habité²⁵.

Ricœur conclut en disant que « l'action "imitée", dans et par la fiction, reste [...] soumise à la contrainte de la condition corporelle et terrestre²⁶. » Francis Berthelot, dans *Le corps du héros*, ne dit pas autre chose lorsque, ayant posé le personnage du roman comme « exist[ant] sans exister²⁷ », il dit vouloir appréhender le personnage en « [...] pren[ant] en compte le double point de vue organique et narratologique. C'est [...] du corps humain que nous allons traiter ici²⁸. » S'il est vrai que ces derniers passages ne font aucune mention directe d'enjeux liés à l'identité, il est par contre clairement établi que le corps dans la fiction littéraire, et, davantage, l'action des personnages sont « soumi[s] à la contrainte de la condition corporelle et terrestre. » Autrement dit, nous considérerons non seulement qu'il est possible de prendre acte du corps d'un personnage à travers ses représentations, mais que ce corps, comme un corps humain, agit, souffre et s'émerveille, de sorte qu'il conditionne son destin ou, pour demeurer dans la sphère romanesque, qu'il conditionne la vie du personnage, son récit, pour ne pas dire le roman en tant que tel²⁹.

L'ouvrage de Berthelot a l'intérêt particulier de nous offrir quelques clés méthodologiques pour l'appréhension du corps romanesque. Dans un premier temps, il distingue trois catégories interprétatives du corps : les parties du corps, ses facultés et ses données de base. Les parties du corps se rapportent à des « [...] éléments matériels bien précis. Par exemple la tête, le tronc et les membres, avec leurs subdivisions [...], ainsi que des constituants comme les os, le sang, les sécrétions, etc³⁰. » Les facultés se réfèrent à des

²⁵ Paul Ricœur, *op. cit.*, p. 178.

²⁶ *Ibid.*, p. 178.

²⁷ Francis Berthelot, *Le corps du héros*, Paris, Nathan, 1997, p. 7.

²⁸ *Ibid.*, p. 9.

²⁹ *Ibid.*, p. 11.

³⁰ *Ibid.*, p. 10.

phénomènes organiques : « [...] les cinq sens, les fonctions vitales telles la respiration ou la digestion, la motricité, la voix, la sexualité, la douleur³¹ ». Finalement, les données de base peuvent concerner autant des « données d'appartenance » (sexe), des « données temporelles » (âge), que des « données physiques » (état de santé, intégrité)³².

Dans un deuxième temps, Berthelot identifie deux principaux axes autour desquels s'articule la représentation du corps du personnage : d'une part, les plans du récit (plans de l'histoire et du discours) qui témoignent des « [...] manières dont le corps d'un personnage [est] (ou non) inscrit dans le roman [...]»³³ et, d'autre part, l'expression romanesque qui, elle, relève de la description, de la narration et du dialogue. L'idée est que la présence ou l'absence ou, plus précisément, les degrés de présence ou d'absence de l'une ou l'autre des trois catégories interprétatives du corps modulent le sens autant sur les plans du récit que de l'expression romanesque.

Il ne nous semble pas utile de présenter ici la typologie complète que Berthelot élabore afin de distinguer les différents cas de figure et leurs effets sur la structure du roman. Comme nous l'avons déjà signalé, l'important est de préciser le sens général que nous donnons au corps et à l'action du personnage dans leurs représentations littéraires, et de fournir quelques repères méthodologiques à partir desquels nous pouvons entamer notre lecture des deux romans de Kossi Efoui, *La Polka* et *La fabrique de cérémonies*.

1.3 Les œuvres – Écrire le corps éperdu

Les deux romans de Kossi Efoui mettent en scène des corps traversés par des troubles. C'est à la mise en scène de ces corps désorganisés et souffrants que nous nous intéressons dans la mesure où cette mise en scène a elle-même l'ambition « [...] d'entrer en contact

³¹ *Ibid.*, p. 10.

³² *Ibid.*, p. 10.

³³ *Ibid.*, p. 87.

violent avec le monde³⁴ », pour reprendre une formule de Xavier Garnier. Autrement dit, les représentations du corps sont traversées par « l'état de guerre », c'est-à-dire par un *état* qui, selon le mot d'Achille Mbembé, « [...] dans l'Afrique contemporaine doit être pensé en termes d'*imagination instituante*, en tant qu'expérience culturelle générale formatrice d'identités [...] »³⁵. Notre lecture ne se limite donc pas à une analyse thématique de la violence. Elle s'intéresse d'abord et avant tout à l'écriture des violences postcoloniales, à une relation violente au code qui se présente comme autant de stratégies d'élaboration de récits identitaires. C'est sur les signes des imaginaires convoqués que nous nous pencherons, et ce, qu'ils soient dits des imaginaires *instituant*s ou institués de la violence. Si nous vouerons somme toute une attention particulière aux imaginaires *instituant*s de la violence, c'est que, souligne encore Mbembé, « [...] l'état de guerre renvoie à des régimes de subjectivité³⁶. » L'écriture du corps troublé rend ainsi perceptible à la lecture ces imaginaires qui participent plus globalement de processus de subjectivation en contexte de violences postcoloniales. La question qui animera notre étude peut alors être simplement : comment écrire le corps éperdu ?

1.3.1 Pour une narration du corps : le « personnage dissocié »

Dans le roman *La Polka*, les effets de violences postcoloniales sont d'emblée posés comme indicibles : la violence « [...] ne porte pas de nom, quoi qu'en disent les journaux qui auront toujours le mot événement pour rire » (P : 61). C'est à la vue des personnes fuyant Ville-Haute vers St-Dallas que les « événements » *prennent* corps :

[...] personne n'a crié à la boue, à la nuit, à la fuite de toute chair... jusqu'à ce qu'arrivent ici des hommes et des femmes près de tomber, des enfants courbatus, effrayés, s'installant sur le terrain de football, le bord de la lagune, les places ouvertes à cette foule fuyant plus loin que Ville-Haute [...] (P : 46).

³⁴ Xavier Garnier, « Les formes "dures" du récit : enjeux d'un combat », *Notre librairie*, n° 148, « Penser la violence », 2002, p. 57.

³⁵ Achille Mbembé, « À propos des écritures africaines de soi », *Politique africaine*, n° 77, « Philosophie et politique en Afrique », 2000, p. 39.

³⁶ *Ibid.*, p. 39.

À la vue « [d]es corps penchés, des peaux sur lesquelles les vêtements traînent comme la sueur et la poussière, des corps réduits, marchant sautillant » (*P* : 57), la stupéfaction est grande pour les habitants de St-Dallas. Nous la dirons incommensurable tant elle conteste à tout individu la capacité de la transcender et de lui donner un sens autre que l'ahurissement ou la peur, de déborder en quelque façon « [...] le corps [qui] est resté sur le qui-vive » (*P* : 58).

Paradoxalement, ces effets de violences postcoloniales circonscrivent une zone de communicabilité qui se traduit par une peur partagée, marquée par un ensemble de privations. D'une part, l'état de « qui-vive » prive de mouvement : « [...] le corps saisi de frayeur fait du surplace comme en cauchemar » (*P* : 62), « [il] se [tient] debout sans raison ni fatigue » (*P* : 59). Cet état prive en même temps de parole : « [...] se précise l'inquiétant soupçon de la mort facile qui laisse sans voix ni geste, sans le moindre chant, la moindre dernière parole ni danse d'agonie » (*P* : 62-63). Ensuite, l'état partagé de « qui-vive » nie sa propre communicabilité dès lors qu'il prive les uns et les autres des conditions intersubjectives nécessaires à toute situation d'interlocution :

Nous nous sommes vraiment regardés, mus par ce recours merveilleux qui pousse à tout lire des yeux quand on a momentanément perdu le réflexe de la parole. Nous nous sommes vraiment vus. Nous avons vécu ensemble cette seconde précise où le masque d'ébahissement s'est attaché à nos visages. Nous nous sommes ressemblés les uns aux autres par le fait même de cet anonymat soudain qui a remoulé nos faces et nous a rendus définitivement identiques (*P* : 61).

Cette dernière privation manifeste à la fois l'impossible attestation de l'autre à soi et l'impuissance à s'identifier en tant que première marque de la singularisation d'un corps, le sien de surcroît, parmi les corps. Finalement, l'état de « qui-vive » situe les corps dans une posture d'attente : attente de l'autre, attente de sens. En cela, être *rejeté* dans la mort, comme l'écrit Michel Foucault, ne signifie pas la perte d'une disponibilité. Cela peut même constituer, comme le souligne le narrateur dans *La Polka*, le lieu précaire à partir duquel s'énonce un souhait :

C'est la tension de l'écoute qui garde nos corps dans cette posture de vigilance bien cadrée. Chacun attend le nom et le message qui raviveraient son regard, remplaçant l'ébahissement par un étonnement joyeux, un nom qui ferait se lever enfin et rire et pleurer et rêver fête en ce point de rencontre n° 15 où l'on attend l'ami, la

compagne, l'enfant qui ont échappé à cette chose que les journaux ont appelée les événements (*P* : 10).

Aussi ténues que soient les représentations des effets des violences postcoloniales, le champ sémantique qu'elles ouvrent et délimitent suffit pour opérer une transformation qui dit à la fois la quête identitaire du narrateur et sa quête de sens. Si le narrateur peut affirmer : « Je me suis retrouvé, comment dire, à côté, cet au-delà de la disparition que nous avons désigné comme lieu de retrouvailles » (*P* : 73), c'est bien parce que :

[l'o]n ne dit pas disparu, on ne dit plus absent. On dit "à côté". Comme pour désigner un au-delà de la disparition toujours accessible. C'est un mot pour dribbler le désespoir agile. Une exhortation aux retrouvailles. Une espérance déjà prête à se jouer de la foi (*P* : 63).

Il s'agit d'une transformation qui porte directement sur la langue : le narrateur (re)définit son rapport à soi et aux autres en ménageant dans la langue l'espace *occupé* par son corps. C'est là une marque de ce qu'André Corten nomme, après Cornelius Castoriadis, les imaginaires *instituant*s de la violence : « [...] des glissements de sens qui font voir, en constituant l'altérité, une chose ou une relation qui ne sont pas immédiatement dites [...] »³⁷. La violence du code, dont l'expression « événements » est le témoignage fort, est confrontée à la violence de l'inédit. C'est par cette confrontation que le narrateur peut enfin se dire « à côté » comme les autres; soit « la marque caractéristique des revenants » (*P* : 73). Et c'est par cette même confrontation qu'à cet « à côté » peut maintenant être attribué un sens : l'attente.

De cette condition partagée, dès lors qu'elle est narrée, ressort en même temps la possibilité de singulariser l'expérience du narrateur des « [...] mille témoignages identiques quels que soient la voix, son timbre et son rythme » (*P* : 12). Cela s'explique par le fait qu'aussi désincarnée que puisse être cette voix narrative, elle ne pointe pas moins en direction d'un personnage présent ou d'un personnage que nous dirons, à la suite de Francis Berthelot, dissocié; c'est-à-dire « [...] qu'il est présent alors que son corps physique ne l'est pas »³⁸. Berthelot explicite les conséquences de ce « paradoxe » ou de cette « contradiction »

³⁷ André Corten, *op. cit.*, p. 32. Ces imaginaires *instituant*s sont évidemment à penser en relation avec « l'état de guerre » d'Achille Mbembé.

³⁸ Francis Berthelot, *op. cit.*, p. 25.

en soutenant que « [...] cette dissociation est souvent ressentie comme une souffrance »³⁹. Il ajoute : « [...] la nécessité de retrouver un corps auquel s'ancrer apparaît bientôt⁴⁰. » Manque et désir de corps se greffent de la sorte au sens à donner à l'attente. Le récit des « événements » dans le roman *La Polka* devient l'occasion à la fois d'un travail sur la langue pour métamorphoser le *rejet* dans la mort ou le non-sens en attente de l'autre et de l'ancrage, paradoxal et signifiant, d'un personnage singulier (un soi, « revenant ») qui énonce cette disponibilité par la prise en charge de la narration du récit. Mouvement, parole et intersubjectivité recouvrent ainsi leurs conditions de possibilité.

Avant d'aller plus loin dans notre lecture de *La Polka*, penchons-nous sur le roman *La fabrique de cérémonies* qui, s'il reconduit le motif du corps dissocié, exacerbe la nature désincarnée de sa voix. L'enjeu d'une place traverse en fait tout le récit. Pour être plus justes, nous dirons avec Paul Ricœur que « [...] le concept [...] de corps physique [étant] un concept primitif [...] »⁴¹, l'enjeu d'une place entendue dans sa relation étroite au corps est au centre du roman. Ricœur détaille cette relation de la façon suivante :

[...] « je-un tel »; en tant que corps parmi les corps, il constitue un fragment de l'expérience du monde; en tant que mien, il partage le statut du « je » entendu comme point de référence du monde et l'organe d'un sujet qui n'appartient pas aux objets dont il parle⁴².

C'est là aussi le propos d'Émile Benveniste dans son texte « De la subjectivité dans le langage »⁴³, seulement Ricœur greffe au « statut linguistique de la "personne" » une focalisation sur le corps qui permet à la fois de corréler au concept de personne celui de corps

³⁹ *Ibid.*, p. 26.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 26.

⁴¹ Paul Ricœur, *op. cit.*, p. 43.

⁴² *Ibid.*, p. 72.

⁴³ Émile Benveniste, « De la subjectivité dans le langage », *Problèmes de linguistique générale 1*, Paris, Gallimard, p. 258-266. Émile Benveniste définit la subjectivité de la façon suivante : « La subjectivité dont nous traitons ici est la capacité du locuteur à se poser comme "sujet". [...] Est "ego" qui dit "ego". Nous trouvons là le fondement de la "subjectivité", qui se détermine par le statut linguistique de la "personne". » Il ajoute que le « fondement linguistique de la subjectivité » repose sur « une réalité dialectique » par laquelle « [j]e n'emploie *je* qu'en m'adressant à quelqu'un, qui sera dans mon allocution *tu*. [Cela] implique en réciprocité que je deviens *tu* dans l'allocution de celui qui à son tour se désigne par *je*. » *Ibid.*, p. 259-260.

et de penser la subjectivation comme une inscription du corps dans le langage. Ainsi, l'enjeu au cœur du récit peut être situé sur le plan des ressources mobilisées dans le langage pour attester d'une présence à soi du corps propre ou, encore, pour problématiser cette attestation-même.

Pour saisir cet enjeu qui relève de l'attestation, limitons notre lecture au premier chapitre du roman : « Buste : fragment d'un personnage » (*F* : 9-24). Edgar Fall y narre son premier et seul passage dans les bureaux de *Périple Magazine*, revue pour le compte de laquelle, rappelons-le, il séjourne au Togo :

L'homme qui m'a accueilli parle [...] Et sans bouger, sans bonsoir ni le moindre comment va... il me présente à moi-même :

– Vous vous appelez Edgar Fall et vous parlez russe.

[...] Le ton de la voix. Une conviction pesante : on a tout dit quand on a dit ça. C'est peut-être à ce moment que je me suis vu marcher vers le canapé, que j'ai vu ma propre image se détacher de moi et s'éloigner, une image plate surgie du silence qui a suivi ces paroles, un instantané, de face, qu'on aurait collé au plafond ou agrafé dans un catalogue universel avec la légende : Edgar Fall, parle russe. C'est tout vu. [...] Une image qui me répudie, qui réfute toute coquetterie. C'est elle qui m'observe et m'interdit toute action, pas touche, pas retouche, m'interdit toute correction, me renvoie l'indigence de ma biographie. Une vie qui ne se raconte pas, ça se voit. Ça se voit, une vie qui n'est pas un roman, qui tient en une phrase pas possible, difficile à prendre pour le commencement d'un vers. Une vie sans mystère ni poésie? Vous vous appelez Edgar Fall et vous parlez russe. C'est tout dire (*F* : 9-10).

Ce passage a ceci de saisissant qu'en dépit d'une narration quasi uniquement assumée par Edgar Fall, la seule intervention de l'autre fixe les représentations possibles de soi dans une seule et même image. Edgar Fall se dit ainsi « résumé » (*F* : 10), englouti par une représentation *fabriquée* hors de lui, transfiguré par une force qui lui échappe de sorte qu'il se perçoit comme un polaroid qui, comme le dit Roland Barthes, ne désigne rien de plus que « [...] le réel à l'état passé [...] »⁴⁴. La relation entre image et photographie dans le roman a

⁴⁴ L'expression est de Barthes et relève de sa lecture de la photographie depuis la perspective de celui qui apprécie les photos, non pas de celui qui les prend ou de celui qui en est l'objet. Roland Barthes, *La chambre claire : notes sur la photographie*, Paris, Éditions de l'Étoile/Gallimard/Seuil, 1980, p. 125.

encore ceci d'intéressant qu'elle situe la quête identitaire du personnage à l'intérieur de la dialectique de l'identité annoncée comme *idem* et comme *ipse*. L'épreuve du sujet est placée sous le signe d'une confusion que la photographie éclaire : « [...] en me donnant à croire [...] que j'ai trouvé "la vraie photographie totale", elle accomplit la confusion inouïe de la réalité ("Cela-a-été") et de la vérité ("C'est ça!") [...] »⁴⁵. » Que le lecteur et Edgar Fall s'y perdent, ils sont aussitôt ressaisis par le fait qu'Edgar Fall peine à se reconnaître dans le cliché photographique. C'est sur le pôle de l'*idem* de l'identité que le récit s'ouvre enfin, celui de l'ipséité de l'identité annoncée comme *idem*, sur l'épreuve de reconnaissance par soi d'une ressemblance qui permette l'identification à soi du corps propre⁴⁶.

Cette expérience d'Edgar Fall dit en même temps la grandeur de la distance de soi à soi par l'interrogation du « [...] postulat de tout langage, comme l'écrit Michel de Certeau, à savoir un rapport stable entre le "je" locuteur et un signifiant social, le nom propre⁴⁷. » L'instabilité de ce rapport est signifiée par une difficile, voire une impossible singularisation. En reprenant par la négative le propos de Certeau, nous avancerons que « [l]e nom propre [ne] fixe [pas ici] une place dans le langage et "[n']assure" [pas] un ordre de la pratique sociolinguistique⁴⁸ »; d'où les idées de répudiation et de réfutation, de même que l'interdiction d'agir ou de réagir. C'est l'attestation-même de soi qui est visée en même temps qu'est problématisée la possibilité pour chaque « [...] locuteur de s'*approprier* la langue entière en se désignant comme *je*⁴⁹. »

En nous rapportant à Michel Foucault, nous dirons encore que le premier chapitre du roman met en scène la profonde utopie du corps; soit la soumission « [...] à des opérations

⁴⁵ *Ibid.*, p. 175-176.

⁴⁶ Barthes établit très clairement cette relation entre photographie et enjeux identitaires : « [...] la ressemblance renvoie à l'identité du sujet. » *Ibid.*, p. 171.

⁴⁷ Michel de Certeau, *L'écriture de l'histoire*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des histoires », 1975, p. 300.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 300.

⁴⁹ Émile Benveniste, *op. cit.*, p. 262.

par lesquelles le corps est arraché à son espace propre et projeté dans un autre espace⁵⁰. » Nous sommes aux prises avec une situation extrême que le rejet de soi par le corps codé illustre avec force, avec une situation à la limite, comme l'écrit Foucault, là où :

[...] le corps lui-même [...] retourne contre soi son pouvoir utopique et fait entrer [...] tout l'espace de l'autre monde, tout l'espace du contre-monde, à l'intérieur même de l'espace qui lui est réservé⁵¹.

En même temps, comme le récit nous l'apprend ailleurs, la question de la *topie* du corps n'est pas par là évacuée. Edgar Fall s'assure aussi pour lui-même de n'être pas un « trompe-l'œil peint sur un siège » (*F* : 17), de n'être pas réduit au personnage « [...] épinglé dans le faisceau des regards croisés d'Urbain Mango et de cet inconnu [...] » (*F* : 20) qui le présente à lui-même dans les locaux de *Périple Magazine* (*F* : 10).

Un des procédés narratifs qui nous permet d'en rendre compte est celui de la récurrence du motif des mains des différents personnages apparaissant dans le roman. Urbain Mango, son compagnon de longue date qu'il retrouve dans les bureaux de *Périple Magazine*, fournit la « [...] promesse d'une poignée de main secouée-serrée-appuyée et puis rien. Aucun appui » (*F* : 10). De même, dans cet autre passage, Edgar Fall observe à propos du directeur de la revue :

Et il m'a semblé que si je marchais sur lui je passerais au travers. Ce buste pivotant sur son socle est un leurre, sans doute. Une holographie, un excellent numéro d'illusionniste mis au point par Maître Quelque Chose du Cirque sans nom. Comment faire confiance à un homme dont on n'a pas vu les mains (*F* : 23-24)?

C'est dire que le désir d'Edgar Fall de voir se révéler les mains du directeur et d'Urbain Mango et de renvoyer de la sorte à la présence de son corps parmi les corps par le jeu du miroir caractérise la lutte du personnage pour « [...] faire taire et apais[er] et ferm[er] sur une clôture [...] cette grande rage utopique qui délabre et volatilise à chaque instant [son]

⁵⁰ Michel Foucault, *Le corps utopique, les hétérotopies*, Fécamp, Nouvelles éditions Lignes, 2009 [1966], p. 16.

⁵¹ *Ibid.*, p. 17.

corps⁵². » Foucault donne d'ailleurs au miroir, comme à la mort et à l'amour, la fonction « [...] d'assign[er] un espace à l'expérience profondément utopique du corps [et, par là, d'assurer] que notre corps n'est pas pure et simple utopie⁵³. » Ainsi, le désir d'Edgar Fall est bien celui de rendre praticable un monde afin de fournir à son corps le lieu d'une perspective. Seulement, dans le roman *La fabrique de cérémonies*, contrairement à *La Polka*, si ce désir peut se rapprocher de celui représenté par l'attente de l'autre, rien ne souligne mieux sa précarité que la question : « Comment faire confiance à un homme dont on n'a pas vu les mains ? » La figure évanescence de l'autre mine « [...] la condition d'*intersubjectivité*, qui seule rend possible la communication linguistique⁵⁴. » Dans la mesure où la narration du roman est pour une grande part prise en charge par Edgar Fall, nous comprenons mieux la portée de l'affirmation : « Une vie qui ne se raconte pas, ça se voit. Ça se voit, une vie qui n'est pas un roman, qui tient en une phrase pas possible, difficile à prendre pour le commencement d'un vers » (F : 10).

1.3.2 Le corps, cette anecdote qui appelle récit

L'attente de l'autre n'est pas pour autant une posture facile à tenir dans *La Polka*, d'autant qu'une des deux personnes attendues, Nahéma do Nascimento dite la Polka, est une « composante ordinaire de l'iconographie touristique à la mode » (P : 27). Elle est une carte postale qui, un soir de fête à St-Dallas, trois mois avant les « événements », prend littéralement vie :

Le ciel s'est soudainement soulevé renversé, a jeté là cette jeune fille que nous avons tous reconnue [...]. Elle est là, déjà en piste, tournoyant avant même que la musique commence. – Dieu vous présente la Polka, hurle le maître de cérémonie. (P : 34).

La question qui nous préoccupe ici peut être formulée de la façon suivante : comment le récit de cette rencontre et, encore plus, de l'attente des retrouvailles configure-t-il cette

⁵² *Ibid.*, p. 19.

⁵³ *Ibid.*, p. 19.

⁵⁴ Émile Benveniste, *op. cit.*, p. 266.

présence de sorte que le corps de Nahéma passe de corps anecdotique (« *La Polka tropicale (Pays du Lac)* ») à corps absent (Nahéma do Nascimento dite la Polka)? Car, il faut bien le poser : le corps doit acquérir une certaine matérialité pour que son absence soit à la fois déclarée et ressentie.

C'est encore une fois à Francis Berthelot que nous devons cette idée de corps anecdotique qu'il décrit comme suit : « Le corps y reste anecdotique en ce sens qu'il n'est pas considéré en tant que tel, mais comme un moyen de caractériser *autre chose*, qu'il s'agisse d'une relation, d'un comportement social, ou d'un conflit quel qu'il soit⁵⁵. » Sa définition a l'intérêt de reprendre l'anecdote dans ses deux acceptions : d'une part, elle est ce détail ou cet aspect secondaire, sans généralisation et sans portée; d'autre part, elle est ce fait curieux dont le récit peut éclairer le dessous des choses. L'anecdote et, à plus forte raison, le corps anecdotique sont ainsi à comprendre dans cette dualité : ils désignent une présence qui n'a pas par elle-même de sens et qui, pour en avoir, doit être racontée.

La nature anecdotique de l'image de Nahéma est d'emblée posée par le narrateur tandis qu'il témoigne de sa faible valeur et, par contraste, de ce qui en elle suscite la curiosité :

Cette image qui aurait pu passer inaperçue [...] a pourtant retenu mon attention à cause de la légende inscrite au verso : *Le Polka tropicale (Pays du Lac)*. Le mystère de la rencontre d'une danse polonaise à deux temps avec la petite négresse photographiée au Pays du Lac sous les tropiques a fourni à l'Homme-Papier l'occasion inespérée de m'entraîner dans les méandres de son érudition, dans une vaine tentative d'y trouver réponse (P : 27).

C'est l'Homme-Papier, le « quatrième homme » du « trio légendaire » que forment les Chroniqueurs du Bar M (P : 25), qui a offert la carte postale de Nahéma au narrateur, comme du reste sa collection de soixante-dix photographies qu'il conserve soigneusement dans sa sacoche. Avec ce don, l'Homme-Papier a partagé avec le narrateur la clé de « sa connaissance du monde » (P : 28) : le « protocole de contemplation en quatre étapes » (P : 30). Ces étapes sont, dans l'ordre : l'aération des photographies, la contemplation de l'ensemble dans le but de fixer son attention sur une photographie, l'imitation de la pose (en

⁵⁵ Francis Berthelot, *op. cit.*, p. 27-28.

particulier, du sourire de l'autre) et, finalement, la divination. Cette dernière étape consiste à reprendre l'ensemble du jeu de photographies, à le diviser en trois paquets correspondant respectivement au passé, au présent, à l'avenir. À l'exception de la carte postale sur laquelle figure Nahéma, le narrateur, avec la complicité de l'Homme-Papier, a noté à l'arrière de chacune de ses photographies l'« arcane divinatoire » correspondant (*P* : 31). La série est donc quasi close; le sens de chacune des cartes est fixé. La magie de laquelle relève la divination se montre toutefois impuissante à effectuer la dernière transfiguration qui est celle de l'image de *La Polka tropicale (Pays du Lac)* en Nahéma do Nascimento dite la Polka; c'est-à-dire de l'image en texte. Or, comme nous l'avons soulevé, c'est cette exception même qui suscite la curiosité et, par conséquent, qui invite à la mise en récit du corps anecdotique de Nahéma do Nascimento dite la Polka.

Au risque de nous répéter, le récit de la relation entre le narrateur et Nahéma doit cependant être replacé dans son contexte initial : le narrateur, en chair et en os, apprécie l'image de Nahéma do Nascimento dite la Polka qui est imprimée sur une carte postale. Il s'agit d'une relation établie entre un personnage et un objet, pour ne pas dire avec une figure générique appartenant à la panoplie des objets exotiques qu'on échange ou qu'on vend sur le marché du tourisme. Autrement dit, l'inscription à l'endos de la carte postale qui figure une Nahéma do Nascimento dite la Polka n'a encore rien fait pour la singulariser, ni pour lui donner corps. Au mieux, nous pouvons en deviner la présence par le fait de la relation inusitée entre l'origine de la danse qu'est la polka et celle de l'adolescente photographiée.

Pour rendre compte de cette métamorphose de l'image en corps, il importe de prendre au sérieux le fait que l'image n'est déjà plus une carte postale dès lors qu'elle s'insère dans la collection de photos du narrateur. Disons que si elle le demeure, elle partage en même temps une des singularités de la photo : la pose. La pose, sur laquelle Roland Barthes fait reposer « la nature de la Photographie », est :

[...] le terme d'une « intention » de lecture : en regardant une photo, j'inclus fatalement dans mon regard la pensée de cet instant, si bref fût-il, où une chose

réelle s'est trouvée immobile devant l'œil. Je reverse l'immobilité de la photo présente sur la prise passée, et c'est cet arrêt qui constitue la pose⁵⁶.

C'est bien ce sens qui est reconduit dans le roman lorsque le narrateur explicite ses intérêts pour la photographie et la photo :

Sourire au photographe est un acte de foi que l'animal partage avec l'homme, a dit l'Homme-Papier. Le miracle se produit quand advient l'image, non pas imprimée mais révélée – sortie du papier –, comme si un moulage avait été fait de l'empreinte que laisse un instant, le bon, celui de la dernière pose, qui peut resservir. C'est cet instant qu'il faut s'approprier par imitation de la pose et du regard. C'est ainsi que j'ai réussi à m'approprier les plus beaux instants de gens et de bêtes que je n'aurai pas connus. Ma collection m'a d'abord servi à ça (*P* : 30-31).

L'« acte de foi » énonce la force et la fragilité de l'accord que la personne photographiée passe avec le photographe, accord qui veut qu'en dépit d'une *mortification* du corps de la première par sa mise en image, son corps lui soit *restitué* par le second⁵⁷. L'« imitation » renvoie directement à cet accord. Plus encore, elle renvoie à la ténacité de l'instant fugace d'une pose qui persiste à travers le temps à n'indiquer rien de plus qu'une présence, « le réel à l'état passé » : « [...] *Ainsi, oui, ainsi, et rien de plus* »⁵⁸. » Et c'est de cette présence dont le regard du narrateur se saisit; soit une *réponse* à la revendication du référent « [...] en faveur de sa réalité [...] », à la protestation « [...] de son ancienne existence [...] »⁵⁹.

⁵⁶ Roland Barthes, *op. cit.*, p. 122.

⁵⁷ Barthes écrit : « Imaginairement, la Photographie (celle dont j'ai l'*intention*) représente ce moment très subtil où, à vrai dire, je ne suis ni un sujet ni un objet, mais plutôt un sujet qui se sent devenir un objet : je vis alors une micro-expérience de la mort (de la parenthèse) : je deviens vraiment spectre. » *Ibid.*, p. 30.

⁵⁸ *Ibid.*, p. 168. Barthes écrit encore : « [...] rien d'extraordinaire, sinon ceci [...], qu'ils étaient là; ce que je vois n'est pas un souvenir, une imagination, une reconstruction, un morceau de la Maya, comme l'art en prodigue, mais le réel à l'état passé : à la fois le passé et le réel. Ce que la Photographie donne en pâture à mon esprit (qui n'en est pas rassasié), c'est, par un acte bref dont la secousse ne peut dériver en rêverie (c'est peut-être la définition du *satori*), le mystère simple de la concomitance. » *Ibid.*, p. 129-130.

⁵⁹ *Ibid.*, p. 140. Barthes précise ainsi le sens de cette revendication et de cette protestation en relation avec le corps : « La photo est littéralement une émanation du référent. D'un corps réel, qui était là, sont parties des radiations qui viennent me toucher, moi qui suis ici; peu importe la durée de la transmission; la photo de l'être disparu vient me toucher comme les rayons différés d'une étoile. Une sorte de lien ombilical relie le corps de la chose photographiée à mon regard : la lumière, quoique

En insérant la carte postale dans un jeu de photos, c'est au déplacement du champ des possibles que le lecteur est convié. Une figure exotique propre au circuit commercial et touristique devient l'image de Nahéma, une photo qui atteste de son existence singulière (en un temps révolu, certes) et, par le fait même, atteste d'une corporéité. Nous pouvons dire maintenant que l'importance de la carte postale de *La Polka tropicale (Pays du Lac)* provient du fait qu'elle situe l'horizon de la quête du narrateur dans la rencontre de l'autre. C'est cette relation que le récit éclaire à travers le récit du corps anecdotique de Nahéma. Que *La Polka tropicale (Pays du Lac)* devienne dans le récit Nahéma do Nascimento dite la Polka n'en est que le témoignage fort. Car le lecteur attend cette métamorphose, cette transfiguration ou cette « cinglante révélation » (P : 36) dont nous avons déjà parlé et qui, à la suite du narrateur, lui permettra de prendre acte du fait que « voilà prenant corps, et corps de femme » (P : 36).

L'attente des retrouvailles vécue par le narrateur est très certainement l'occasion privilégiée pour mettre à son tour le lecteur en position d'attente d'une matérialisation de l'autre, en l'occurrence Nahéma. Or, nous le voyons, la ruse d'une telle configuration narrative comporte sa part de risques : plus Nahéma fait corps, plus elle se fait absente. C'est dire, pour le formuler suivant la typologie de Berthelot, que le passage d'un personnage présent au corps anecdotique à un personnage absent dont l'absence est d'emblée déclarée concourt à la fois au plaisir de la reconnaissance d'un personnage pour le lecteur et, inversement, à la reconnaissance du manque ou de la perte d'un être cher tels que vécus par le narrateur. En somme, la matérialité de l'autre en ce qu'il fait corps devient dans le roman *La Polka* la condition d'intelligibilité d'un travail de subjectivation que le narrateur s'efforce de soutenir.

impalpable, est ici un milieu charnel, une peau que je partage avec celui ou celle qui a été photographié. » *Ibid.*, p. 127.

1.3.3 Le corps pornographique

Un même travail de subjectivation guide notre lecture du roman *La fabrique de cérémonies*. Seulement, dans ce cas, l'obstacle majeur auquel nous nous heurtons est la mise en doute de l'éventualité même de sa mise en récit. Il est une contradiction dans le roman sur lequel nous devons pourtant nous arrêter et qui se rapporte à la matérialité des corps de certains personnages. Nous l'avons vu une première fois avec le corps d'Edgar Fall qui est perceptible dans l'histoire autant par ses parties que par ses facultés : à la matérialité du corps dans le texte ne correspond aucune perspective qui permette de le faire sien. Du moins, est fortement problématisée « [...] son appartenance à quelqu'un capable de se désigner lui-même comme celui qui a son corps⁶⁰. » Ainsi, plus le corps *apparaît* dans le texte ou acquiert de la *visibilité*, plus, en contrepartie, il se fait utopique, parlant moins de lui-même, par soi-même et de soi-même.

Pour aborder cette contradiction, rien ne nous semble mieux désigné que ce qui est le plus souvent traité par les critiques comme objet d'un travail dévalorisant pour Edgar Fall : le corps pornographique⁶¹. Selon les critiques, la traduction du français au russe de romans-photos porno caractériserait la situation marginale d'Edgar Fall; il ne trouverait pas meilleur emploi dans sa situation d'exilé en France. Or, dans ces lectures, ce qui demeure dans l'ombre est le récit de son exercice et, par le fait même, la mise en perspective de la représentation de l'autre à travers le discours marginal – quoique populaire et fortement consommé – de la pornographie. Nous comblerons donc en partie ce manque en reléguant à

⁶⁰ Paul Ricœur, *op. cit.*, p. 155.

⁶¹ À notre connaissance, seul Thorsten Schüller aborde de façon non métaphorique la question de la pornographie dans le roman de Kossi Efoui. En peu de mots, il insiste sur la dimension « fragmentaire » des images représentées, sur leur circulation ainsi que leur consommation à l'échelle internationale pour illustrer l'universalité de l'œuvre d'Efoui. Il écrit : « Ces fragments circulent autour du monde, ils sont sans lieu [...] ». Thorsten Schüller, « Où est l'Afrique? La poétique du virtuel et du "sans lieu" dans la littérature mondialisée francophone de l'Afrique noire – L'exemple de *La fabrique de cérémonies* de Kossi Efoui », dans Ute Fendler, Hans-Jürgen Lüsebrink et Christoph Vatter (dir.), *Francophonie et globalisation culturelle : politique, médias, littératures*, Frankfurt et Londres, IKO-Verlag für Interkulturelle Kommunikation, 2008, p. 170. Pour notre part, nous privilégierons une perspective qui pense le lieu de l'énonciation de la pornographie, donc qui porte une attention toute particulière à son inscription dans le roman; ce qui nous semble aucunement préjudiciable à une appréciation ultérieure de la valeur « mondialisée » ou universelle de l'œuvre d'Efoui.

l'arrière-plan l'emploi occupé par Edgar Fall, et ce, pour mieux exposer le discours pornographique qu'il se trouve à traduire et les représentations du corps qu'il induit.

Pour parler de la pornographie et, en particulier, de la pornographie *hard* telle que représentée dans le roman *La fabrique de cérémonies*, il importe que son existence, comme le souligne Linda Williams dans son essai *Hard Core : Power, Pleasure, and the « Frenzy of the Visible »*, soit autrement attestée que par une relégation à l'illégalité ou à l'immoralité⁶². À la suite de Linda Williams, nous considérerons la pornographie *hard* comme un genre ou un sous-genre artistique dont l'esthétique, gouvernée par des modèles de production et des canons, reconduit à la fois des modes de discours et sa propre utopie. Dans cette perspective, nous pouvons dégager une histoire du sous-genre de la pornographie *hard* en mettant en évidence à la fois la constance de la primauté de la sexualité comme site d'articulation du dysfonctionnement des rapports humains et la problématisation continue de la sexualité par une mise en scène qui, bien que toujours en défaut, désignerait d'une façon toujours plus transparente le lieu d'émergence et d'animation de la jouissance involontaire des corps (spasmes, soubresauts, contorsions, etc.)⁶³. Aussi, l'histoire du sous-genre pointe vers la persistance de l'hétéronormativité des modèles et, plus particulièrement, vers la poursuite d'une quête investie par le désir de dévoiler sur le corps des femmes, de l'autre, les stigmates d'une différenciation sexuelle qui feraient signe⁶⁴. En plus d'une histoire, le sous-genre de la

⁶² Linda Williams écrit : « *My exclusive focus on hard-core, as opposed to soft-core or "erotic" pornography is an attempt to address the genre's only apparent obviousness. For much as we may want to think, along with Potter Stewart, that "we know it when we see it," it is equally true that, as the saying goes, one person's pornography is another person's erotica. The bracketing of hard core only ends up setting the seemingly authentic, acceptable (erotic or soft-core) sex of the self against the inauthentic and unacceptable (pornographic, violent, or obscene) sex of the "other" [...].* » Linda Williams, *Hard Core : Power, Pleasure, and the « Frenzy of the Visible »*, Berkeley, University of California Press, 1999 [1989], p. 6.

⁶³ Williams : « [...] since greater detail only calls attention to the impossibility of representing the climax as experienced in the "wonders of the unseen world," the climax that is represented becomes a new figure of lack. » *Ibid.*, p. 119.

⁶⁴ Cette définition de l'histoire du sous-genre de la pornographie *hard* s'inspire encore une fois des écrits de Williams : « *The history of hard-core film could thus be summarized in part as the history of the various strategies devised to overcome this problem of invisibility within a regime that is, as Beverley Brown has noted, an "erotic organization of visibility."* For while a significant aspect of cinema's development as a narrative form accepts and even cultivates, in the "masquerade of femininity," a range of fetish substitutes for the visible truth's of women's sexual difference, hard core

pornographie *hard* a pour ainsi dire un fonctionnement. Et c'est à cet ensemble de mécanismes discursifs que nous nous intéressons, dans la mesure où ils sont nommés dans *La fabrique de cérémonies*, mais aussi parce que leur inscription dans le texte participe d'une stratégie générale de brouillage qui rompt avec la prétention d'une mise à nue, d'un dévoilement ou d'une saisie de l'autre dans l'économie générale de l'Un.

La pornographie intervient une première fois dans le roman pour situer Edgar Fall dans le marché du travail français et pour insister sur sa position marginale de « clandestin dans le monde des vivants » (F : 99) :

L'autre grand cahier d'où jaillira la traduction du roman inachevé de Pouchkine que je n'aurai pas commencée, trop occupé à traduire en russe des romans-photos porno pour le compte d'un éditeur français qui a percé sur le marché russe, trop occupé [...] à passer d'une chose à l'autre, d'un projet à l'autre, à ne rien couvrir, brassant en mes années d'étudiant des sédiments hétéroclites de diverses sciences de l'homme, de la vie, de la nature, du Diable et du Bon Dieu, selon des tendances dont je n'ai jamais anticipé l'issue, comme je n'ai jamais su ce que je ferais plus tard, même avec un diplôme de photo-journalisme gagné en ex-Union soviétique, laissant la vie me désirer, la laissant passer, jouant la glaneuse pour laisser quelque chose m'occuper, n'importe quoi à portée de ma modique volonté (F : 51).

La deuxième fois, c'est sur le discours pornographique que notre attention est portée, tandis qu'est narrée la spécificité du sous-genre de la pornographie *hard* :

[...] trop occupé à traduire en russe des romans-photos porno pour le compte d'un éditeur français qui a percé sur le marché russe, trop occupé (se réaliser, se réaliser, disait la mère), trop occupé à maudire l'auteur des scénarios et des dialogues écrits serré, phrases tassées, sanglées dans de petites bulles coincées dans les angles des cases pour qu'elles ne mordent pas sur le gros de la vulve, des bulles munies de leur petite flèche pointant les protagonistes en action, langue à langue, langue à cul, cul à cul avec, malgré tout, cet air d'être ailleurs, se fichant pas mal d'échanger des propos, se fichant d'être en action, s'en défendant même du regard, comme si ces actions étaient, en vérité, montées de toutes pièces (têtes volées, regards volés, bouches volées, cuisses volées, sexes volés, morceaux de chair volés à l'arrachée,

is the one film genre that always tries to strip this mask away and see the visible "truth" of sexual pleasure itself. Since the genre must keep close to the documentary evidence of this truth, it has habitually resisted narrative elaboration, complex plots, character development, and so forth. Even in its more recent feature-length, narrative incarnation, hard core has remained, as we shall see, a relatively episodic form. » Ibid., p. 49-50.

tranchés au coupe-coupe du gros plan pour mieux brouiller les pistes), des actions inventées, prêtées par le photographe de la même façon que le dialoguiste leur prête des propos, un étudiant débutant en médecine sûrement, qui ne peut s'empêcher de faire le malin avec de gros mots savants comme cyprine, introuvable dans un dictionnaire usuel, de sorte que le tout, images et paroles, semble toujours hors sujet, quel sujet (*F* : 75)?

La représentation du fonctionnement du sous-genre sert un travail évident de déconstruction. Les mots dans le photo-roman, en dépit de leur discrétion, appuient la représentation d'une sexualité et la « point[ent] » au sens où ils offrent les conditions d'une poursuite de la représentation et d'une réponse au désir de continuité du lecteur. En même temps, la position des bulles dans les cases indique bien l'impuissance des mots à dévoiler par eux seuls les mystères du corps. L'expression « cyprine » n'est elle-même qu'une vaine tentative de plus pour restituer aux mots leur plein pouvoir d'évocation; « introuvable dans un dictionnaire usuel », l'expression n'a pas davantage de sens dans la mécanique pornographique *hard*. La narration dans le roman-photo pornographique est représentée de la sorte dans son fonctionnement; soit une représentation de ses visées qui, si elle n'épuise pas tout à fait ses significations, en limite substantiellement le sens.

Le travail de découpe des corps qu'effectuent les photos dans le roman-photo porno est également mis en scène pour appuyer une critique de la prétention à la vérité des images. Il s'agit d'interroger la vérité *reçue* par le lecteur du roman-photo porno dès lors qu'il suspend le doute d'être confronté à une fiction. La narration de cette interrogation par le truchement des images des « protagonistes » et de leurs propres intentions dit ce que l'image seule est impuissante à dire : la vérité de la jouissance sexuelle n'est pas dévoilée par l'image du corps pornographique, pas plus qu'elle ne l'est lorsque cette image est retirée au profit d'une représentation des acteurs et actrices. La représentation de ces derniers dit au mieux qu'ils sont au travail et que ce travail consiste à réaliser une fois de plus une fiction.

Le seul autre extrait du travail de traduction d'Edgar Fall à intervenir dans le roman précise les contours de la vérité en jeu :

Et moi, au travail, relisant la phrase torride destinée à séduire le marché russe :
Putain de putain de mes burnes
Et dire que c'est à moi toute cette cyprine
Fabriquée par ces glandes féminines (*F* : 77).

Dans ce passage, l'expression « cyprine » retrouve sa charge sémantique. D'une part, elle nomme une substance qui, par métonymie, désigne la femme. D'autre part, elle renvoie à un liquide sécrété par le corps excité de la femme. L'expression « cyprine » englobe et dévoile ainsi la vérité du corps jouissant de la femme. Le doute est par contre encore une fois jeté, car cette prétention ne trouve à être énoncée que depuis la perspective d'un « moi » (« c'est à moi toute cette cyprine »), d'un homme qui, contrairement à la femme ici représentée, peut se poser en sujet. La perspective d'une relation entre sujets est ainsi fort limitée, pour ne pas dire absente. Là où l'autre se résume par la « cyprine », l'un peut poser son regard, nommer et posséder sans craindre que soit saturée sa représentation par ses « burnes ». L'homme énonce une vérité que sa sexualité vient confirmer.

Cet ordre, réduit à une mécanique, déconstruit jusqu'à en faire la quête d'une vérité inscrite sur le corps de l'autre, ne prend finalement forme et corps qu'à travers le faux témoignage de la bisexualité idéale de l'Un⁶⁵. Il va sans dire que sa fausseté n'est pas énoncée; seule l'indique la persistance de son défi et de sa popularité. Le titre du prochain film de Wang Lee, ce revendeur de témoignages qu'Edgar Fall croise au Togo et qui souhaite dénicher en Afrique la matière pour son futur « bijou cinématographique », ne peut mieux en rendre compte : « *Another (true) love story* » (F : 179)⁶⁶. Bref, le mode relationnel qu'engage la pornographie *hard*, du moins dans sa forme canonique reprise par le roman *La fabrique de cérémonies*, est fondé sur un désir de documenter la sexualité de l'autre depuis une

⁶⁵ À ce propos, Williams soutient : « [...] *hard-core pornography is a speculation about pleasure that begins [...] from a phallic perspective, journeys to the unseen world of the sexual other, and returns to tell the story. An ideal of bisexuality drives the quest for the knowledge of the pleasure of the other : that one sex can journey to the unknown other and return, satiated with knowledge and pleasure, to the security of the "self."* While most pornography belies this ideal [...] it does speculate that such a journey is possible. Of course it is not, since there is no such thing as a discrete sexed identity who can journey from fixed self to fixed other, and since these identities themselves are constructed in fluid relations to fictional "others" who exist only in our relation to them. But the impossibility of pornographic knowledge does not prevent that fantasy from flourishing; indeed, it may even encourage it. If the sexual other is ultimately unknowable, then all the more reason to desire this knowledge, especially now that what was once the "other" has begun to make the journey herself. » Linda Williams, *op. cit.*, p. 279.

⁶⁶ Relevons au passage l'invite à lire un intertexte qui confronte l'œuvre prochaine de Wang Lee au propos dénonciateur de la violence dans l'industrie de la pornographie articulé dans le documentaire *Not a Love Story : A Film About Pornography*. Bonnie Sherr Klein, *Not a Love Story : A Film About Pornography*, Canada, 1981, 69 min.

perspective qui en a déjà fixé et déterminé les contours. Nulle place pour l'amour, ou très peu : l'autre est là où l'« un » veut « la » trouver, voire là où il l'a posée. La matérialité du corps s'inscrit dès lors dans le roman au prix d'une dépossession, mais aussi d'une voix. Si celle-ci peut être dite *désincarnée*, il n'empêche que nous devons lui accorder la force d'énoncer et d'éclairer l'édifice sur lequel repose la prétention à la vérité des représentations de l'autre et de soi.

1.3.4 Le sujet pour limite

De cette position en apparence intenable découlent des dérives identitaires, dont la dépossession sous le signe de la désincarnation n'est pas le moindre des exemples. Or, contre cette radicalité, si nous pouvons parler ainsi, doivent être interrogées les stratégies qui, paradoxalement, font que cette position demeure un tant soit peu tenable. C'est ici que le roman *La Polka* nous est d'un précieux secours. Rappelons, d'une part, que le lecteur est appelé à ressentir avec le narrateur le poids de l'absence de Nahéma. C'est à cette condition que le lecteur prend la pleine mesure du désir qui est le sien; à savoir la retrouver. Le désir du narrateur n'est lui-même rendu perceptible qu'à partir d'un travail de reconfiguration identitaire par lequel le corps anecdotique de *La Polka tropicale (Pays du Lac)* est déclaré le corps absent de Nahéma do Nascimento dite la Polka. D'autre part, ne perdons pas de vue que ce désir prend forme dans un lieu « au-delà de la disparition » (P : 73), dans un « à côté » depuis lequel il se trouve à être narré. Ici où se trouve à prendre corps Nahéma, il est dit que « [p]ersonne n'osera dire viens avec moi[, [p]ersonne n'osera dire attends-moi » (P : 68). Il est de même énoncé : « Nous avons compris la peur de ne plus savoir veiller sur personne » (P : 68). Comme l'avance Alain Touraine : « Le sujet n'est pas un héros, il est plutôt un *loser*, c'est-à-dire quelqu'un qui est constamment menacé d'être vaincu⁶⁷. » Et le discours dans le roman indique bien cette menace d'« [u]n monde dont il ne reste que la peur de se mettre debout, d'avoir soudain un corps qui engendre encore » (P : 89). Enfin, il nous faut

⁶⁷ Alain Touraine et Farhad Khosrokhavar, *op. cit.*, p. 211. L'italique est dans le texte original.

insister, comme le fait Alain Touraine : « Au départ, il y a quelqu'un qui dit "non!"⁶⁸. »
« J'insiste : *le sujet se constitue par la conflictualité*⁶⁹. »

C'est par cette force de refus que le narrateur, pourtant « assis durablement » (*P* : 18), se met *en marche* : « Je ne veux pas m'asseoir là. Il y a quelque chose d'unaniment ridicule dans cette posture partagée : l'illusion de corps en apesanteur du clown sans fauteuil, imperturbable et genoux pliés » (*P* : 74). Sur le plan du discours, ce passage de l'immobilité au déplacement du corps marque une transition entre ce que Francis Berthelot nomme le régime organique occulté et le régime organique indirect. La narration d'un récit au passé par un narrateur impliqué n'offrait qu'une faible prise sur le corps du personnage racontant. Dorénavant, ce même personnage et, plus particulièrement, son corps « [...] intervien[dra] dans le [...] texte [...] par ses facultés ou ses données de base, sans qu'une seule de ces parties [ne] soit [cependant] citée nommément⁷⁰. » La matérialité du corps du narrateur ne sera plus simplement devinée ou entrevue, mais désignée si l'on peut dire à travers ce qu'il fait, ce qu'il dit, ce qu'il sent, ce qu'il perçoit⁷¹. Le regard que le narrateur pose sur son entourage est caractéristique de ce changement sur le plan du discours :

J'ai observé dans mon voisinage les rares personnes marchant encore, certains à pas pressés de travailleurs, d'autres avec l'indolence du flâneur comme si le corps, s'étant trouvé à court de gestes nouveaux et appropriés, ne pouvait que se répéter, refaire à vide le geste de vaquer, comme un moteur qui continue de tourner après que le véhicule s'est encastré dans le mur ou les jambes qui courent encore sur le champ de bataille alors que la tête vient de voler en éclats (*P* : 74).

La présence forte de la mort ne doit pas masquer le mouvement que le regard sollicite et que la narration explicite. La mort n'est pas seulement la marque de la fin d'une vie, mais un *état* qui circonscrit un lieu depuis lequel une autre vie peut être rendue possible. Il n'est plus de dire : « [n]ous avons compris la peur de ne plus savoir veiller sur personne » (*P* : 68), mais

⁶⁸ *Ibid.*, p. 214.

⁶⁹ *Ibid.*, p. 194. L'italique est dans le texte original.

⁷⁰ Francis Berthelot, *op. cit.*, p. 49.

⁷¹ Berthelot écrit : « Les actions effectuées, contrairement aux traits physiques, présentent donc le corps non pas en ce qu'il est, mais à travers ce qu'il *fait*. Il cesse d'être objet regardé pour devenir sujet moteur. » *Ibid.*, p. 58.

bien : « On ne peut que veiller comme l'animal à jamais sur le qui-vive, à flairer, à humer, à faire le mort pour mieux voir venir, les oreilles dressées et la peau en alerte, pulsation après pulsation, au cas où ça appelle, au cas où ça sonne, au cas où ça frappe ou tombe... (P : 87). Le départ du narrateur pour le Pays du Lac, village d'origine de Nahéma do Nascimento dite la Polka, complète la figure d'un commencement : « C'est là que tout commence. C'est là que je recommence, convaincu que s'annoncera le moment nécessaire où Nahéma surgira en chair et en os pour remplir ma case vide [...] » (P : 99).

L'arrivée du narrateur au Pays du Lac est quant à elle marquée par deux événements. En premier lieu, le narrateur apprend de la bouche de Pape Solo, un habitué du seul bar du village : « – *Nahéma do Nascimento dite la Polka, retrouvée pendue, identifiée, rendue à sa famille* » (P : 116 – L'italique est dans le texte original). Il importe de souligner que Nahéma est déclarée morte au même moment où Pape Solo est dit, par rapport au narrateur, « rassuré sans doute sur la matérialité de ma présence » (P : 116). Le deuxième événement, découlant de celui-ci, est cette déclaration publique qui clôt le récit du passage du narrateur au Pays du Lac : « – Entre Nahéma et moi il n'y a jamais eu place, jamais place nette pour danser la polka » (P : 139). Ces deux événements pris ensemble nous permettent en somme de conclure une première lecture du roman *La Polka*.

La mort de Nahéma est un événement marquant dans le roman; il traduit à l'extrême la différence de l'autre qui, pour le plus grand malheur du narrateur, prend forme dans la mort. Les conséquences de sa mort se reportent directement sur le travail de subjectivation du narrateur. En fait, sa mort porte à son plus haut point la conflictualité entre le sujet qui résiste et cherche à se dire, à créer du sens, et les violences postcoloniales extrêmes qui lui en dénie la possibilité en le *rejetant* hors du sens. C'est en ce point que nous situons les paroles du narrateur précédemment citées : « – Entre Nahéma et moi il n'y a jamais eu place, jamais place nette pour danser la polka ». C'est en ce lieu qui dit le paroxysme de la crise

identitaire du narrateur que ce dernier trouve à placer son ultime cri, un cri de souffrance certes, mais non moins manifeste d'un dernier refus⁷².

La réaction des villageois du Pays du Lac à la déclaration publique du narrateur est de s'esclaffer de rire : « De la foule ont jailli de grands éclats de rire quand j'ai remplacé le mot *em'm* par celui de place en français » (*P* : 139). S'ils trouvent à rire, c'est en tout premier lieu parce que :

[d]ans la langue que parle Nahéma le mot qui désigne la place se dit *em'm*. Comme lorsqu'on sent l'odeur d'un bon repas ou qu'on vient d'en prendre une bouchée fameuse, et que la langue fait soudain le gros dodo, se meurt de plaisir et laisse venir de la gorge cette envie de parole qui s'arrête aux lèvres fermées et se cherche dans les cavités du nez et des oreilles pour remonter brutalement comme un teigneux petit coup d'alcool jusqu'au cerveau qui laisse les cheveux hurler. Puis ça descend aussi sec jusqu'à la raie du cul et fait frémir. Voilà le mot en puissance dans les vertèbres (*P* : 109-110).

Ensuite, c'est que le mot « [...] ne se peut hurler. Il annonce ou achève le hurlement » (*P* : 110). Ainsi, le narrateur, conscient des effets de traduction, se rend à l'évidence de l'appauvrissement du sens qu'il souhaite donner à sa parole. C'est là que sa parole est encore un cri ou la souffrance d'un manque. De même, les villageois ont une conscience des deux langues dès lors qu'ils savent ce qui a été tenté, mais qui ne peut aucunement se dire. Et pourtant, le narrateur crie « place » dans l'intention de recouper le sens du mot « *em'm* ». Ce qui donne à rire c'est peut-être enfin cette impossibilité même qui, au-delà de l'incongruité de l'échange, offre la scène paradoxale du « cri [comme] douleur inarticulable, impensé de la

⁷² Le sens que nous donnons au cri est à rapprocher de celui qu'en donne Michel de Certeau pour qui l'ordre est loi qui s'écrit sur le corps : « Peut-être à la frontière extrême de ces écritures inlassables, ou les trouant de lapsus, y a-t-il seulement le cri : il échappe, il leur échappe. Du premier cri au dernier, quelque chose d'autre avec lui fait irruption, qui serait du corps sa différence, tour à tour *in-fans* et mal élevée, intolérable chez l'enfant, la possédée, le fou ou le malade [...], un manque de « tenue » [...]. » Michel de Certeau, « Des outils pour écrire le corps », *loc. cit.*, p. 11.

différence corporelle⁷³ », et du cri de jouissance qui ne peut de même être « collect[é] par l'institution⁷⁴. »

L'interférence de langues⁷⁵ permet de penser cette zone de communicabilité par laquelle le corps manifeste une échappée. Dans le même temps, elle identifie le paroxysme de la crise identitaire du narrateur à une difficile « [...] émergence du corps, en tant qu'être matériel, dans le fil des mots⁷⁶. » Francis Berthelot précise qu'en régime organique direct, « [c']est [...] dans une parfaite immédiateté que les mots nous livrent [l]a nature physique [du personnage]⁷⁷. » C'est cette immédiateté qu'offrirait le recours simple au mot « *em'm* », sous peine de ne pouvoir manifester simultanément le cri ou le refus. Et ce cri qui *dit* pourtant au mieux la singularité du corps qui « s'échappe » n'est lui-même rendu possible qu'en opacifiant à son tour la relation des mots au corps. C'est à ce prix que s'opère la subjectivation dans le roman *La Polka*. C'est en ce point précis, nodal, que le roman présente une contiguïté entre la difficulté posée *dans* la langue de faire émerger un corps romanesque dans le discours littéraire et la problématique de la quête de sens ou de la quête identitaire d'un personnage (ici, le narrateur) *vivant* dans un contexte de violences postcoloniales. Finalement, là où l'absence de Nahéma a pu rendre praticable le monde, son caractère définitif, signé par la mort du personnage, pose de façon aiguë la précarité d'une perspective singulière sur ce même monde.

1.4 Conclusion

On a beaucoup écrit sur l'absence de corps dans les romans de Kossi Efoui. Jacques Chevrier, par exemple, a écrit :

⁷³ *Ibid.*, p. 10.

⁷⁴ *Ibid.*, p. 14.

⁷⁵ Robert Dion, Hans-Jürgen Lüsebrink et János Riesz (dir.), *Écrire en langue étrangère : interférences de langues et de cultures dans le monde francophone*, Québec, Nota bene; Francfort, IKO-Verlag, 2002.

⁷⁶ Francis Berthelot, *op. cit.*, p. 60.

⁷⁷ *Ibid.*, p. 60.

[...] les personnages rencontrés dans *La Polka* ou *La fabrique de cérémonies* souffrent à l'évidence d'un déficit d'identité qui confine parfois à l'absence. On observe en effet que, dans chacun des romans envisagés, les véritables héros sont des personnes *in abstentia*⁷⁸.

Le manque de corps des personnages a à ce point été souligné que l'idée-même de la souffrance qu'évoque Chevrier comme celle de la soumission des personnages à une « perpétuelle reconfiguration » soulevée par Sélom Komlan Gbanou perdent de leur force et de leur portée, jusqu'à les faire oublier⁷⁹. Ainsi, pour retrouver à lire avec Carmen Husti-Laboye « [c]e corps [qui] semble s'être vidé de toute intériorité » et, en même temps, « [...] la perte de liens entre les individus⁸⁰ », nous sommes en quelque sorte obligés à des énoncés à première vue banals tel : la mort de Nahéma signifie qu'elle n'est plus et ne sera plus⁸¹.

⁷⁸ Jacques Chevrier, « La fantasmagorie de l'Histoire dans l'œuvre romanesque de Kossi Efoui », dans Beïda Chikhi et Marc Quaghebeur (dir.), *Les écrivains francophones interprètes de l'Histoire : entre filiation et dissidence*, Bruxelles, Peter Lang, 2006, p. 497. Voir également Jacques Chevrier, « Pour Kossi Efoui, l'histoire, c'est du cinéma ! », *Notre librairie*, n° 161, « Histoire : vues littéraires », 2006, p. 28.

⁷⁹ Sélom Komlan Gbanou soutient que, dans les deux romans d'Efoui, *La Polka* et *La fabrique de cérémonies*, « [l]es personnages [sont] conçus comme des motifs narratifs, au destin échafaudé et inachevé, englué dans un pastiche de fragments qui finissent par les faire oublier [...] ». Sélom Komlan Gbanou, « Le fragmentaire dans le roman francophone africain », *Tangence*, n° 75, « Les formes transculturelles du roman francophone », 2004, p. 95-96 et 98.

⁸⁰ Carmen Husti-Laboye, *L'individu dans la littérature africaine contemporaine : l'ontologie faible de la postmodernité*, thèse présentée à la Faculté des lettres et des sciences humaines de l'Université de Limoges comme condition partielle d'obtention de doctorat en littérature française, 2007, p. 187 et 194.

⁸¹ Pour s'en convaincre, il suffit de considérer le propos suivant : « [...] les personnages ne meurent pas chez Kossi Efoui, ils se désactivent et se tiennent en réserve. C'est Pape Solo, le "Colporteur de Fausses Nouvelles", qui affirme que *La Polka* est morte; et même si l'on assiste à l'enterrement, tout le monde sait que l'entermée survivra à cette cérémonie. » Xavier Garnier, « Kossi Efoui : le montreur de pantins », *Notre librairie*, n° 146, « 1. Afrique noire », 2001, p. 29. Rappelons que Nahéma en tant que corps (en chair et en os) dont l'absence est déclarée ne pourra plus être considéré comme celui d'un individu singulier que le narrateur cherche désespérément à retrouver. Tout au plus, une survivance pourra être observée dans ce corps anecdotique qui n'est déjà plus celui de Nahéma do Nascimento dite la Polka, mais bien celui en proie à la détermination *exotisante* du corps de l'autre : *La Polka tropicale (Pays du Lac)* figurée sur une de ces « [...] cartes postales affichant des bustes d'enfant nubiles riant encore et toujours de ce même rire carnassier qui a fait froncer l'œil à l'austère Vasco da Silva » (P : 101). La matérialité du corps de Nahéma doit donc être tenue à la fois comme le fruit du récit d'un corps anecdotique et, ce qui n'est pas peu de chose, sa condition d'émergence.

Si les représentations du corps de Nahéma do Nascimento dite la Polka ont ultimement concouru à sa perte ou à sa mort, elles en ont tout autant chargé l'éventualité et l'effectivité d'affects. Comme nous l'avons souligné, la mort de l'autre a été ressentie par le narrateur et le désir de relation s'en est trouvé reconduit dans son dernier cri. Ignorer jusqu'à la portée du cri du narrateur en soutenant que « [l]es paroles s'évaporent[,] [i]nutile de chercher un cri qui porte, une parole forte ou "lourde"[,] [t]out flotte dans un nuage nul et non avvenu⁸² », c'est omettre de penser l'ancrage du corps romanesque, d'un dire ou, comme l'argue Isaac Bazié, « [d']un être là qui, sans prendre des allures d'éternité, doit être présupposé en tant que lieu d'une *praxis* ponctuelle, scripturale, mais aussi culturelle⁸³. » C'est également faire fi d'une caractéristique incontournable de la subjectivation qu'Alain Touraine décrit ainsi : une parole située, en ce qu'elle est une marque de la singularité du sujet, est une présence qui se paie cher⁸⁴. Les romans d'Efoui forcent de la sorte à nous pencher sur cette conflictualité, rendue lisible par la médiation qu'opère le corps entre soi et le monde, et, plus encore, à accorder la plus grande de nos attentions au « [...] cri, écart ou extase, révolte ou fugue de ce qui du corps échappe à la loi du nommé⁸⁵. »

Dans *La fabrique de cérémonies*, le cri est même une des conditions de la poursuite du récit. Indicible, inarticulable et impensé, écrit Michel de Certeau⁸⁶, le cri met en évidence la facticité de la loi en introduisant des discontinuités dans la reproduction de ses inscriptions sur les corps. Lorsque les corps cessent de raconter et d'articuler la loi, lorsqu'ils cessent de l'incarner, le « discours normatif ne "marche"⁸⁷ » plus; il est interrompu. En ce sens, la déconstruction du discours pornographique, par exemple, participe d'un effort de ménager des lieux depuis lesquels peuvent se produire et s'*entendre* ces cris. Elle est le versant méta-

⁸² Didier Amela, « Vers un renouvellement de l'écriture romanesque dans la littérature francophone d'Afrique subsaharienne : *La Polka* de Kossi Efoui », *Éthiopiques*, n° 77, 2006, en ligne, <<http://ethiopiques.refer.sn/spip.php?article1516>>, consulté le 16 octobre 2007.

⁸³ Isaac Bazié, « Roman francophone : écriture, transivité, lieu », *Tangence*, n° 75, « Les formes transculturelles des romans francophones », 2004, p. 134. L'italique est dans le texte original.

⁸⁴ Alain Touraine et Farhad Khosrokhavar, *op. cit.*, p. 213.

⁸⁵ Michel de Certeau, « Des outils pour écrire le corps », *loc. cit.*, p. 14.

⁸⁶ *Ibid.*, p. 14.

⁸⁷ *Ibid.*, p. 12.

discursif d'une conquête du lieu d'une perspective assumée par des corps; c'est-à-dire des personnages.

Nous avons vu le péril de cette épreuve pour les personnages, en particulier pour Edgar Fall. La *visibilité* du corps opacifie le rapport d'Edgar Fall à son corps. Autrement dit, plus le corps est rendu lisible, plus sa transparence est supposée, plus il rend compte de l'intextualisation de la loi⁸⁸ et non de la singularité d'un sujet. Les processus de subjectivation dépendent du cri qui, à chaque occurrence, fournit leurs conditions de possibilités. Dans le prochain chapitre, nous analyserons les conséquences de cette écriture sur la mémoire et l'histoire.

⁸⁸ *Ibid.*, p. 12.

CHAPITRE 2

REPRÉSENTATIONS DE L'HISTOIRE EN CONTEXTE DE VIOLENCES POSTCOLONIALES

2.1 Introduction

Dans ce chapitre, nous souhaitons poursuivre notre réflexion sur la précarité d'une perspective singulière sur le monde, et ce, dans la mesure où elle amène plusieurs difficultés sur les plans de la mémoire et de l'histoire. La mise en cause du rapport d'Edgar Fall à son nom propre, par exemple, annonce d'emblée une relation pour le moins problématique entre l'exil et la « triple inscription » contenue dans l'acte de naissance d'une personne : filiation et fratrie, date de naissance et lieu de naissance¹. Au niveau subjectif, la fragilité de ce lien, manifeste dans l'impossibilité de « [...] passer enfin à la limpidité du *mot*, devenir un fragment du langage, un seul nom, lisible par d'autres [...] »², pour reprendre Michel de Certeau, mine la perspective « [d']un appui langagier [...] à toutes les opérations d'appropriation personnelle gravitant autour du noyau mnémonique³. » C'est la « mienneté » de la mémoire ainsi que la continuité personnelle dont elle est témoin qui s'en trouvent atteintes⁴. C'est également la capacité du sujet à s'imputer ses actions, à témoigner, à se raconter ou à faire l'examen de sa vie qui est mise sérieusement en cause.

Au niveau collectif, la problématisation des liens de filiation et d'amitié pose de sérieuses questions quant aux modes de relation envisageables « [...] entre le soi et le on vers

¹ Paul Ricœur détaille cette triple inscription comme suit : « [...] un nom propre conforme aux règles d'appellation qu'on vient de dire, [c'est-à-dire choisi « par d'autres que le porteur du nom » et suivant les « règles de parenté »], une date conforme aux règles de la datation calendaire, un lieu de naissance conforme aux règles de localisation dans l'espace public, le tout inscrit sur les registres de l'état civil. Ainsi inscrit, le « je » est, au sens propre du terme, enregistré. » Paul Ricœur, *op. cit.*, p. 71.

² Michel de Certeau, « Des outils pour écrire le corps », *loc. cit.*, p. 12.

³ Paul Ricœur, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris, Seuil, 2000, p. 159.

⁴ Cf. *Ibid.*, p. 115-116; Paul Ricœur, « Passé, mémoire et oubli », dans Martine Verlhac (dir.), *Histoire et mémoire*, Grenoble, Centre régional de documentation pédagogique de l'Académie de Grenoble, 1998, p. 32.

lequel dérivent les relations de contemporanéité [...]»⁵. Nous nous demanderons ainsi, pour reprendre l'interrogation de Paul Ricœur, comment « [...] s'opèrent concrètement les échanges entre la mémoire vive des personnes individuelles et la mémoire publique des communautés auxquelles nous appartenons⁶? » Nous voudrions finalement porter une attention particulière à la narration des processus mémoriels collectifs (« remémoration, mémorisation et commémoration⁷ ») ainsi qu'à son action sur les processus de subjectivation des personnages dans les romans de Kossi Efoui.

2.2 Balises théoriques

2.2.1 Violences postcoloniales, histoire et mémoire

Selon plusieurs théoriciens, il est aujourd'hui difficile de restituer à l'histoire sa capacité à « [...] rend[re] possible de penser le futur du passé⁸. » La visée critique de l'histoire (et de la mémoire⁹) serait sérieusement mise à mal par un nouveau culte, un « culte mémoriel¹⁰ »

⁵ Paul Ricœur, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, op. cit., p. 162.

⁶ *Ibid.*, p. 161.

⁷ *Ibid.*, p. 104.

⁸ François Dosse, « Paul Ricœur, Michel de Certeau et l'Histoire, entre le dire et le faire », conférence donnée à l'École nationale des chartes, 22 mars 2003, en ligne, <<http://elec.enc.sorbonne.fr/conferences/dosse>>, consulté le 2 novembre 2011. Pour ne fournir que quelques autres formulations de la fonction critique de l'histoire qui pourrait être compromise, mentionnons cette autre de François Dosse : « [...] poser des questions à des réponses passées » (*Ibid.*), celle d'Olivier Abel : « [...] ouvr[ir] dans le passé la possibilité d'autres présents » (« L'irréparable en histoire », dans Martine Verlhac (dir.), *Histoire et mémoire*, Grenoble, Centre régional de documentation pédagogique de l'Académie de Grenoble, 1998, p. 67) et celle de Jean-François Hamel qui soutient qu'il faille braconner pour mieux traquer « [...] la proie toujours vive qu'est pour [l'historien et l'écrivain] l'histoire de demain » (Introduction : la proie de l'histoire », *Postures*, n° 10, « Les écritures de l'Histoire », 2008, p. 19).

⁹ Dans la mesure où la mémoire, dans son versant pragmatique, est un effort, voire un travail, dans la mesure également où la mémoire reconduit l'interrogation épineuse de l'appréciation de la « juste distance à l'égard de notre passé », donc de la part du *souvenu* et de l'oubli dans leur relation à un présent d'initiative, Paul Ricœur soutient « [...] que la mémoire souvenir est fondamentalement une mémoire critique. » Elle peut ainsi être dite solidaire (sans y être soumise) de la visée critique de l'histoire. Paul Ricœur, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, op. cit., p. 67-68, 96 et 151; « Passé, mémoire et oubli », dans Martine Verlhac (dir.), op. cit., p. 45.

que d'aucuns qualifient de « pathologique¹¹ ». Selon Éric Méchoulan, ce culte est le signe même d'une transformation de nature économique qui, au cours du XX^e siècle, a suppléé à la force de travail de l'ouvrier le capital d'éducation (sous la forme de connaissances et de techniques) de « l'homme de services »¹². Ainsi, écrit-il, « [l]'homme de services doit, aujourd'hui, échanger ce qu'il est : d'où l'intérêt des mémoires personnelles, des témoignages de chacun, des reality show du sentiment¹³. » Louise Merzeau, avec Henri-Pierre Jeudy, parle d'« une muséalisation générale du collectif »; soit un processus défini par le fait que « [...] chacun est saisi comme micro-mémoire, comme détenteur d'un stock d'informations qui immanquablement lui fait acquérir ce statut moderniste de témoin culturel, responsable de son stock¹⁴. » Avec l'accroissement et la prolifération des techniques, Merzeau ajoute que, « [c]onsidéré comme objet de mémoire, le social est désormais produit et mis en scène de telle sorte que l'acte de restitution (ou de ré-appropriation) se suffit à lui-même¹⁵. » À « l'ère de la production industrielle de la mémoire¹⁶ », pour suivre Merzeau, la nouvelle culture de l'information participe en somme de deux tendances contraires : elle valorise « l'homme de services » par le fait même qu'elle qualifie sa mémoire comme capital et, inversement, elle le dévalorise puisque, « [...] convertissant instantanément chaque portion de réel en une trace de son propre événement¹⁷ », elle rend éphémères, voire obsolètes toutes mémoires. C'est donc la part critique de la mémoire elle-même qui serait

¹⁰ François Bédarida, « Mémoire et conscience historique dans la France contemporaine », dans Martine Verlhac (dir.), *Histoire et mémoire, op. cit.*, p. 89.

¹¹ Martine Verlhac, « Introduction : La mémoire est-elle l'alliée de l'histoire? », dans Martine Verlhac (dir.), *Histoire et mémoire, op. cit.*, p. 11.

¹² Éric Méchoulan, « Mémoire et culture, des paradigmes obsolètes », dans Carola Hähnel-Mesnard, Marie Liénard-Yeterian et Cristina Marinas (dir.), *Culture et mémoire : représentations contemporaines de la mémoire dans les espaces mémoriels, les arts du visuel, la littérature et le théâtre*, Palaiseau, Les éditions de l'École polytechnique, 2008, p. 61.

¹³ *Ibid.*, p. 61-62.

¹⁴ Louise Merzeau, « La photographie, une technologie de la mémoire », Conférence donnée dans le cadre d'un séminaire de l'École nationale du patrimoine (Paris, France), 1996, en ligne, <<http://www.merzeau.net/txt/photo/technologie.html>>, consulté le 23 juin 2011.

¹⁵ *Ibid.*

¹⁶ *Ibid.*

¹⁷ *Ibid.*

aujourd'hui mise en cause en même temps que serait compromise la force interrogative de l'histoire à l'endroit de l'agir et de la praxis sociale¹⁸.

Dans ce « nouvel âge de la mémoire¹⁹ », il n'y a pas pour autant à choisir entre mémoire et histoire : « [...] la priorité entre ces deux visées du passé, affirme Paul Ricœur, est indécidable²⁰, » Selon Ricœur, privilégier l'une à l'autre c'est courir le risque de nourrir :

[...] d'une part, la prétention de l'histoire à réduire la mémoire au rang d'un de ses objets, d'autre part, la prétention de la mémoire collective à vassaliser l'histoire par le biais de ces abus de mémoire que peuvent devenir les commémorations imposées par le pouvoir politique par des groupes de pression²¹.

Et pourtant, comme son propos le suggère, l'« excès de mémoire » ou le « *trop de mémoire* » ont bien des conséquences majeures sur lesquelles il est difficile de faire l'impasse²². Sur le plan subjectif, l'« excès de mémoire » est une « mémoire sans distance » qui, s'il accrédite la relation entre souvenir et temps, n'octroie pas au souvenir le temps du deuil. Selon la formule condensée de Ricœur, « [l]e travail de deuil est le coût du travail du souvenir; mais le travail du souvenir est le bénéfice du travail du deuil²³. » Ainsi, il faut du temps pour que de l'oubli soit extirpée la figure double de la reconnaissance et de la perte, pour que surgisse « [...] le petit miracle de la reconnaissance [qui] est d'enrober de présence l'altérité du révolu²⁴. »

¹⁸ Michel de Certeau dit du « texte de l'histoire » qu'il « [...] double l'agir comme sa trace et son interrogation. [...] Il ne se substitue pas à la praxis sociale, mais il en est le témoin fragile et la critique nécessaire. » Michel de Certeau, *L'écriture de l'histoire*, op. cit., p. 76.

¹⁹ Carola Hähnel-Mesnard, Marie Liénard-Yeterian et Cristina Marinas, « Avant-propos », dans Carola Hähnel-Mesnard, Marie Liénard-Yeterian et Cristina Marinas (dir.), op. cit., p. 7.

²⁰ Paul Ricœur, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, op. cit., p. 502.

²¹ *Ibid.*, p. 511.

²² Les expressions « excès de mémoire » et « *trop de mémoire* » sont reprises de Ricœur. Cf. Paul Ricœur, « Passé, mémoire et oubli », dans Martine Verlhac (dir.), op. cit., p. 44; *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, op. cit., p. 96.

²³ Paul Ricœur, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, op. cit., p. 89.

²⁴ *Ibid.*, p. 47.

Au niveau collectif, Ricœur établit une relation entre l'excès de mémoire et la *compulsion de répétition* définie par Sigmund Freud²⁵. L'excès de mémoire partagerait avec le « *trop peu* de mémoire » ou « l'oubli de fuite²⁶ » le fait d'être en relation avec la « mémoire-répétition », de façon radicalement opposée s'entend, mais ayant en commun un « [...] même déficit de critique »²⁷. Là où l'un s'en délecte, l'autre la fuit, or tous deux « [...] n'accèdent pas à ce que Freud appelait le travail de remémoration. » S'ouvre un espace pour les abus qui se manifestent par une « mémoire manipulée » ou une « mémoire instrumentalisée »; c'est-à-dire par l'imposition d'un récit à la fois séduisant et intimidant²⁸. Dans un même élan, l'espace des abus se fait le terreau de violences; ce qui, en écho à l'idée de *compulsion de répétition*, fait s'exclamer Ricœur : « [...] que de violences par le monde qui valent comme *acting out* "au lieu" du souvenir! »

Cette relation entre violences et abus de mémoire nous renvoie au nouveau paradigme de la violence identifié par Michel Wieviorka et sommairement présenté dans notre introduction. Rappelons qu'il s'agit d'une violence « [...] à la fois globalisée, puisque référible à des phénomènes planétaires, et localisée; [...] elle-même mondialisée, et fragmentée ou éclatée²⁹. » En discutant la place dévolue à la nation au cours du XX^e siècle, Alain Touraine nous permet de revenir sur la nouveauté de la violence et de préciser qu'elle réside moins dans sa nature que dans l'acuité des tensions entre ses deux pôles, planétaire et local :

²⁵ Ricœur réserve ses réflexions sur une relation possible entre mémoire et pathologie pour une discussion au niveau subjectif. Il parle alors de « mémoire empêchée », de « mémoire *blessée* » ou de mémoire « *malade* » en renvoyant aux contextes dans lesquels il est fait référence au traumatisme, à la blessure, aux cicatrices, etc. *Ibid.*, p. 83.

²⁶ L'expression est reprise de Ricœur. « Passé, mémoire et oubli », dans Martine Verlhac (dir.), *op. cit.*, p. 44.

²⁷ À moins d'une mention contraire, les idées développées dans ce paragraphe sont inspirées, sinon directement reprises (citations) de Paul Ricœur, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, *op. cit.*, p. 96-97, 103-104.

²⁸ Ricœur emploie également l'expression « mémoire imposée » pour parler de ces deux mémoires. Celle-ci ne doit cependant pas être confondue avec la « mémoire obligée » qui, elle, ne se rapporte pas forcément à ses contenus, mais bien à l'impératif d'un travail dans une intention de justice (devoir de mémoire).

²⁹ Michel Wieviorka, « Le nouveau paradigme de la violence », dans Michel Wieviorka (dir.), *op. cit.*, p. 43.

[...] la tendance la plus lourde, au cours de ces cent années passées, [a été] la dissociation croissante d'un ordre économique de plus en plus global et impersonnel et d'une affirmation nationale de plus en plus radicale et qui remplace la nation comme sujet politique libre par la nation-peuple ou ethnie, héritage ou tradition, parfois même race ou peuple se considérant comme élu par un Dieu ou par l'Histoire. À une conscience nationale libératrice succède une conscience nationaliste agressive vers l'extérieur et purificatrice ou homogénéisante à l'intérieur³⁰.

C'est dans cette tension qu'il nous semble devoir situer les enjeux contemporains relatifs à la mémoire des violences postcoloniales. À un pôle, la mémoire s'inscrit, comme le souligne Merzeau, dans un « [...] modèle de l'information [dont le temps veut] épouser celui des marchandises³¹. » À l'autre pôle, elle entre dans un processus de repli identitaire, répondant par là à ce que Ricœur dénomme « la tentation identitaire³² ». Entre les deux pôles, la voie est mince; elle se fraie dans la conflictualité. C'est ce que nous avons appelé, après Achille Mbembé, « l'état de guerre³³ »; soit un imaginaire *instituant* à travers lequel tend à s'énoncer le travail de mémoire, donc à prendre forme l'acte de témoigner des violences postcoloniales.

2.2.2 Enjeux et usages du témoignage

Parler d'imaginaire comme nous le faisons à propos du travail de mémoire et, plus encore, en référence à l'acte de témoigner des violences postcoloniales a ceci de délicat que ces deux derniers efforts, contrairement au premier, ont en commun une « requête spécifique de vérité³⁴ ». Selon Paul Ricœur, l'imaginaire et la mémoire ont tous deux une relation à l'*absent*; or, dans le premier cas, l'*absent* qui fait objet de fiction est posé comme donné-

³⁰ Alain Touraine, *op. cit.*, p. 408.

³¹ Louise Merzeau, *op. cit.*

³² Paul Ricœur, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, *op. cit.*, p. 98.

³³ Mbembé écrit à ce propos : « [...] si, comme partout ailleurs, l'articulation aux flux de la globalisation passe, entre autres, par la *commodification* des identités (politiques de l'héritage, tourisme) ou la migration, l'une des médiations par excellence entre le temps mondial et les formes locales de réenchantement de la tradition s'avère être la guerre ou, précisément, *l'état de guerre*. » Achille Mbembé, *loc. cit.*, p. 39.

³⁴ Paul Ricœur, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, *op. cit.*, p. 66.

absent, tandis que dans le deuxième cas, l'absent dont on se souvient ou l'événement dont on se remémore sont posés comme *donnés-présents* au passé³⁵. Dans le cas particulier de la mémoire, c'est cette présentification et présentation dans la reconnaissance qui attesteraient en dernier ressort de la fidélité à la chose souvenue. Si ce « souci d'exactitude³⁶ » n'est pas la moindre des visées, il nous faut néanmoins signaler, comme le fait par ailleurs à plusieurs reprises Ricœur dans les premières pages de son essai *La mémoire, l'histoire, l'oubli* :

La menace permanente de confusion entre remémoration et imagination, résultant de ce devenir-image du souvenir, affecte l'ambition de fidélité en laquelle se résume la fonction véritative de la mémoire. Et pourtant...

Et pourtant nous n'avons pas mieux que la mémoire pour assurer que quelque chose s'est passé avant que nous en formions le souvenir³⁷.

Nous comprenons qu'en tant que « [...] structure fondamentale de transition entre la mémoire et l'histoire³⁸ », le témoignage soit lui-même défini par un « manque principal de fiabilité³⁹ ».

Ce manque de fiabilité de la mémoire et la menace à sa visée véritative par les abus de mémoire⁴⁰ (« mémoire manipulée » ou « mémoire instrumentalisée ») ont au moins deux incidences sur le sens des témoignages. Une première est perceptible dans ces cas extrêmes où le témoignage des violences postcoloniales, nous dit Ricœur, tend à :

[...] résist[er] non seulement à l'explication et à la représentation, mais même à la mise en réserve archivale, au point de se tenir délibérément en marge de l'historiographie et de jeter un doute sur son intention véritative⁴¹.

Le témoignage peine ici à fixer le sens des expériences des violences, jusqu'à manifester la plus grande opacité par rapport à elles et, de la sorte, mettre en abîme ses visées.

³⁵ *Ibid.*, p. 64-65.

³⁶ Paul Ricœur, « Passé, mémoire et oubli », dans Martine Verlhac (dir.), *op. cit.*, p. 40.

³⁷ Paul Ricœur, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, *op. cit.*, p. 7.

³⁸ *Ibid.*, p. 26.

³⁹ *Ibid.*, p. 182.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 68.

⁴¹ *Ibid.*, p. 201-202.

Une deuxième incidence de la conjonction entre manque de fiabilité de la mémoire et abus de mémoire renvoie à un élément de contexte sur lequel nous ne nous sommes pas explicitement penchés. Jacques Derrida en parle comme d'une mise en forme d'« un certain théâtre du pardon »; soit ces « [...] scènes de repentir, d'aveu, de pardon ou d'excuses qui se multiplient sur la scène géopolitique depuis la dernière guerre, et de façon accélérée depuis quelques années [...] »⁴². » Pour n'en nommer que quelques-unes, pensons aux Commissions de la vérité et de la réconciliation, de la première menée en Ouganda (1974) aux plus récentes au Togo (2009-2012) et au Canada (2008-2013), en passant par la plus connue d'entre toutes en Afrique du Sud (1995). Pensons également aux Conférences nationales souveraines qui se sont déroulées au Bénin (1990), au Togo (1991), en République démocratique du Congo (1990-1992). Par extension, pensons à des initiatives comme « Rwanda : écrire par devoir de mémoire »⁴³ qui, par leur invite au travail à la fois de mémoire, de deuil et de justice, ont pu contribuer à contourner l'écueil d'un impératif et « [...] retourn[er] la mémoire en projet »⁴⁴, pour reprendre l'expression de Ricœur. Dans tous ces cas, le pardon, dans l'acception « pure » et « inconditionnelle » qu'en donne Derrida, « [...] pour avoir son sens propre, [a dû] n'avoir aucun "sens", aucune finalité, aucune intelligibilité même »⁴⁵. » N'étant « ni normal, ni normatif, ni normalisant »⁴⁶, on a dû éviter ces lieux « [...] de négociations plus ou moins avouées, de transactions calculées, de conditions [...] »⁴⁷. » Du moins, comme l'argue Derrida, pour « [...] que le pardon devienne effectif, concret, historique, [...] qu'il ait lieu en changeant les choses, il a fallu que sa pureté s'engage dans une série de conditions de toute

⁴² Jacques Derrida, « Le siècle et le pardon (entretien avec Michel Wieviorka) », *Foi et savoir*, suivi de *Le siècle et le pardon (entretien avec Michel Wieviorka)*, Paris, Seuil, 2000, p. 104.

⁴³ À l'initiative de Fest-Africa (Lille, France), avec l'appui financier de la Fondation de France et du ministère rwandais de la Culture, le projet « Rwanda : écrire par devoir de mémoire » fut une des réponses données au génocide au Rwanda, et ce, par un collectif de dix auteurs qui, à la suite d'un séjour au Rwanda à l'été 1998, ont écrits et publié poésie, romans et essais.

⁴⁴ Paul Ricœur, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, op. cit., p. 107.

⁴⁵ Jacques Derrida, op. cit., p. 119-120.

⁴⁶ Derrida écrit : « Le pardon n'est, il ne devrait être ni normal, ni normatif, ni normalisant. Il devrait rester exceptionnel et extraordinaire, à l'épreuve de l'impossible : comme s'il interrompait le cours ordinaire de la temporalité historique. » *Ibid.*, p. 108.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 114.

sorte (psycho-sociologiques, politiques, etc.)⁴⁸ », dans des ajustements inscrits jusque dans le langage⁴⁹, et qu'en même temps cet engagement préserve l'irréductibilité des deux pôles du pardon, l'inconditionnel et le conditionnel. Bref, en matière de pardon, la qualification du témoignage au *royaume* du sens a pour péril double de passer outre l'impardonnable visé par l'initiative et d'être *emportée* par ces abus de mémoire dont nous avons parlé; c'est-à-dire, comme l'écrit encore Derrida, « [t]outes sortes de "politiques" inavouables, toutes sortes de ruses stratégiques [qui] peuvent s'abriter abusivement derrière une "rhétorique" ou une "comédie" du pardon pour brûler l'étape du droit⁵⁰. »

2.2.3 Identité, altérité, mémoire

Avant de poursuivre notre lecture des romans de Kossi Efoui, arrêtons-nous aux enjeux identitaires que soulèvent ces quelques réflexions sur la fragilité du pardon, celle du témoignage et, en premier lieu, celle de la mémoire elle-même. Nous voulons penser avec Paul Ricœur la vulnérabilité de la mémoire aux abus comme une expression de la fragilité de l'identité.

Nous pouvons « [...] nommer comme première cause de la fragilité de l'identité son rapport difficile au temps [...] »; c'est-à-dire ce « jeu complexe entre mêmeté et ipséité » qui

⁴⁸ *Ibid.*, p. 119.

⁴⁹ Derrida soutient à ce propos : « Là même où [le pardon] devrait n'engager que des singularités absolues, il ne peut se *manifeste* de quelque façon sans en appeler au tiers, à l'institution, à la socialité, à l'héritage transgénérationnel, au survivant en général; et d'abord à cette instance universalisante qu'est le langage. [...] Ce partage n'est pas seulement celui d'une langue nationale ou d'un idiome, mais celui d'un accord sur le sens des mots, leurs connotations, la rhétorique, la visée d'une référence, etc. C'est là une autre forme de la même aporie : quand la victime et le coupable ne partagent aucun langage, quand rien de commun et d'universel ne leur permet de s'entendre, le pardon semble privé de sens, on a bien affaire à cet impardonnable absolu, à cette impossibilité de pardonner dont nous disions pourtant tout à l'heure qu'elle était, paradoxalement, l'élément même de tout pardon possible. » *Ibid.*, p. 122.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 125.

assure « le maintien de soi dans le temps »⁵¹. Comme « [d]euxième cause de fragilité, [il y a] la confrontation avec autrui, ressentie comme une menace⁵². » Ricœur poursuit :

[...] à cette blessure largement symbolique, s'ajoute une troisième source de vulnérabilité, à savoir la place de la violence dans la formation des identités, principalement collectives. À l'arrière plan des pathologies de la mémoire, on retrouve le rapport fondamental de la mémoire et de l'histoire avec la violence⁵³.

C'est à « [...] l'héritage de la violence fondatrice » que Ricœur fait référence ici, en particulier à ces célébrations « [...] d'événements fondateurs [qui ne] sont pour l'essentiel [que] des actes violents légitimés après coup par un État de droit précaire, légitimés, à la limite, par leur ancienneté même, par leur vétusté⁵⁴. »

En insistant de la sorte sur l'altérité, ces trois causes de la fragilité de l'identité pointent vers l'indissociabilité du « caractère foncièrement privé de la mémoire⁵⁵ » et des conditions dans lesquelles elle s'exerce. Notons que ces conditions sont tenues elles-mêmes pour *internes* au travail de mémoire :

[...] on ne se souvient pas seulement de soi, voyant, éprouvant, apprenant, mais des situations mondaines dans lesquelles on a vu, éprouvé, appris. Ces situations impliquent le corps propre et le corps des autres, l'espace vécu, enfin l'horizon du monde et des mondes, sous lequel quelque chose est arrivé⁵⁶.

La « polarité entre *réflexivité* et *mondanité*⁵⁷ » de la mémoire nous ramène à son tour à l'*ipséité* de l'identité; voire « [...] celle d'un soi instruit par les œuvres de la culture qu'il s'est appliquées à lui-même⁵⁸. » C'est cet examen d'une vie qui, en dernier ressort, est rendu pénible en contexte de violences postcoloniales. C'est tout l'enjeu d'une vie qui se peut

⁵¹ Paul Ricœur, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, op. cit., p. 98.

⁵² *Ibid.*, p. 99.

⁵³ Paul Ricœur, « Passé, mémoire et oubli », dans Martine Verlhac (dir.), op. cit., p. 40.

⁵⁴ Paul Ricœur, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, op. cit., p. 99.

⁵⁵ *Ibid.*, p. 115.

⁵⁶ *Ibid.*, p. 44.

⁵⁷ *Ibid.*, p. 44.

⁵⁸ Paul Ricœur, *Temps et récit 3. Le temps raconté*, Paris, Seuil, 1985, p. 444.

raconter, qui se peut témoigner, qui se présente enfin de façon aiguë et, dans le même temps, l'enjeu de la narration de l'histoire d'une collectivité dès lors que l'individu est en proie à des abus de mémoire.

2.3 Les œuvres – Écrire l'absent de l'histoire

La problématique de l'identité et de la mémoire est ici au centre de notre lecture des romans *La Polka* et de *La fabrique de cérémonies*. Dans le premier chapitre, nous avons identifié la fragilité de l'identité à la conflictualité inhérente au processus de subjectivation des personnages en contexte de violences postcoloniales. Cette conflictualité a été détaillée par une réflexion sur la question du rapport de soi à l'autre. À la suite de notre lecture du roman *La Polka*, nous avons conclu que la *percée* du corps de l'autre (Nahéma) dans le langage est la condition d'intelligibilité de la subjectivation de soi (le narrateur). Nous avons rencontré ce rapport une deuxième fois dans notre lecture du roman *La fabrique de cérémonies* et avons alors souligné la relation directe entre *visibilité* du corps, utopie du corps et pouvoir : le plaidoyer d'une transparence du langage à dire l'autre participe d'une *désincarnation* de l'autre; ce à quoi l'autre n'oppose pas l'opacité d'une expérience, mais bien un discours porté sur l'artifice d'une représentation totale de soi. Dans ce deuxième chapitre, nous souhaitons penser le rapport de soi à l'autre à travers le prisme de la nature à la fois réflexive et mondaine de la mémoire. À terme, on s'en doute, ce sera la « fonction vériditive » de la mémoire qui s'en trouvera réfléchie.

2.3.1 Mémoire intime et collectivité

Nous avons déjà discuté la réponse d'Edgar Fall à l'appel de son nom par le directeur de *Périple Magazine* dans le roman *La fabrique de cérémonies*. L'instabilité du rapport entre Edgar Fall et son nom propre explicitait alors la pénibilité, en contexte de violences postcoloniales, d'une qualification du sujet aux conditions premières de l'intersubjectivité. À cette instabilité, il nous faut maintenant ajouter qu'Edgar est un prénom qu'Edgar Fall s'est donné à lui-même, l'ayant « emprunté au pirate flamand nommé Edgar, héros d'une pièce

d'aventures contée à la radio » (*F* : 135). Le lecteur n'apprend qu'une seule fois que son prénom *de naissance* est Kofi et qu'il est « né le vendredi » (*F* : 136). Autrement, Edgar Fall est tantôt appelé « l'homme du huitième » en référence au grenier qu'il habite à Paris (*F* : 240), tantôt « Montp'tit » (*F* : 47) par sa mère ou « [...] du nom de son premier-né mort avant [la] naissance [d'Edgar Fall] de tétanos et autres pourritures » (*F* : 15), tantôt, enfin, Edgar Fall en tant que personnage dont l'expérience est parfois racontée par un narrateur hétérodiégétique. De toutes ces dénominations, il peut être signalé ce trait commun : ils ignorent le prénom *de naissance* d'Edgar et, par conséquent, situent l'acte de naissance au cœur d'une interrogation portant sur le rapport entre individu, collectivité et mémoire.

La naissance d'Edgar Fall est une histoire dont le récit est continuellement différé. « La petite tante », sans autre filiation qu'une relation « improvisée du côté du père » (*F* : 15) et dont la « spécialité » reconnue dans tout le Quartier Nord est précisément de « raconter des généalogies » (*F* : 128), se refuse à en faire le récit : « Ta naissance : Il ne s'est rien passé, me racontant la naissance de l'aîné, celui qui est né un dimanche, et qui est mort » (*F* : 129). L'événement de la mort du frère, comme nous l'avons vu précédemment, supplée l'assignation à Edgar Fall d'un prénom. « [L]a mère » ne porte elle-même ni prénom ni nom de famille. Edgar dira d'elle qu'elle est « ni Maman ni Tina », seulement « la mère » (*F* : 15). Le « père », pour sa part, n'est qu'en de rares occasions désigné comme « M. Fall » (*F* : 142, 143 et 227), car reste à établir sa généalogie : « du côté du père tout était à inventer » (*F* : 15). Edgar Fall fait même douter le lecteur de toute filiation avec cet homme lorsqu'il se persuade de reconnaître dans M. Halo, c'est-à-dire dans le responsable de l'enfermement de M. Fall dans la prison secrète de Tapiokaville, de son internement à l'asile et de son assassinat, celui qui s'est « [...] punais[é] au profond de la mère, pour y tatouer la gueule de bienheureux que j'étais appelé à être. Que j'étais » (*F* : 232). Si l'absence de noms propres chez les personnages mine très certainement la visée « [...] de désigner chaque fois [dans le langage] un individu à l'exclusion de tous les autres de la classe considérée », comme le soutient Paul Ricœur⁵⁹, soulignons encore qu'elle problématise la naissance comme événement par

⁵⁹ Paul Ricœur, *Soi-même comme un autre*, op. cit., p. 42.

lequel Edgar Fall se trouverait nommé par d'autres; voire situé à la fois sur une ligne de filiation et à l'intérieur d'une fratrie.

À un premier niveau, ces réflexions sur la mémoire se conjoignent à celles portant sur la crise identitaire du héros que nous avons esquissée au premier chapitre, de sorte qu'est fortement atteint le caractère privé de la mémoire. L'absence ou le doute jeté sur « [c]ette parole d'autrui déposée sur une vie entière » dénie à Edgar Fall « [l']appui langagier, [ce] tour décidément autoréférentiel, à toutes les opérations d'appropriation personnelle gravitant autour du noyau mnémonique⁶⁰. » La persistance de la remise en cause de la « mienneté » de la mémoire touche un deuxième trait qui, selon Ricœur, qualifie la mémoire à titre privé : à savoir la mémoire comme « [...] témoi[n] de la continuité personnelle de la personne⁶¹. » Pour se convaincre de cette persistance que nous n'avons jusqu'ici qu'affirmée, il suffit de rappeler le souhait de la mère, « se réaliser », revenant continuellement à l'esprit d'Edgar Fall et n'obtenant par là aucune franche réponse (*F* : 76). Mentionnons également ces interpellations d'Edgar Fall demeurées à l'état de questions : « Qu'est-ce que tu deviens? » (Urbain Mango – *F* : 20); « J'aimerais savoir ce que vous faites dans la vie » (Wang Lee – *F* : 179). Bref, au pôle *réflexif* de la mémoire où nous nous situons ici, la séparation de l'acte de naissance de l'acte de nomination, et par là de singularisation et de mise en relation d'un individu, s'attaque directement au caractère profondément intime de la mémoire.

À un deuxième niveau, le geste par lequel est donné le nom propre est indissociable de qui le pose. C'est d'une relation entre proches dont Edgar Fall est privé, en même temps que de cette « [...] note spéciale, nous dit Ricœur, touchant les deux "événements" qui limitent une vie humaine, la naissance et la mort⁶². » Ces relations privilégiées de contemporanéité sont encore compromises par la mort effective de la mère (décédée dès le début du roman, tandis qu'Edgar Fall est dans la vingtaine et habite Paris) et du père (assassiné alors qu'Edgar Fall avait dix ans), et ce, sans que rien ou si peu puisse être dit sur leurs vies. Par conséquent, manque ce « [...] plan intermédiaire de référence où s'opèrent concrètement les échanges

⁶⁰ Paul Ricœur, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, op. cit., p. 159.

⁶¹ Paul Ricœur, « Passé, mémoire et oubli », dans Martine Verlhac (dir.), op. cit., p. 32.

⁶² Paul Ricœur, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, op. cit., p. 162.

entre la mémoire vive des personnes individuelles et la mémoire publique des communautés auxquelles nous appartenons⁶³. » Avec Ricœur, nous dirons encore qu'est absente cette « [...] proximité [...] à mi-chemin entre l'individu solitaire et le citoyen défini par sa contribution à la *politeia*, à la vie et à l'action de la *polis*⁶⁴. »

En plus de souligner la *rupture* de relation entre le soi et le on par le manque d'une « mémoire partagée⁶⁵ », nous devons toucher mot du privilège que les romans *La fabrique de cérémonies* et *La Polka* retirent aux proches en contexte de violences postcoloniales et d'exil; c'est-à-dire à la fois à la famille et aux amis, en tant qu'ils sont tous deux considérés comme « autres prochains⁶⁶ ». Encore faut-il pour cela que notre réflexion se déplace quelque peu pour apprécier le fait que ces relations entre proches peinent à se qualifier comme relations de contemporanéité. Cela s'explique en grande partie par la *présence* de disparus et de revenants, de même que par l'*impossibilité* à témoigner⁶⁷ qui ne permettent que difficilement de différencier ce qui relève des règnes des contemporains, des prédécesseurs et des successeurs. Sans même aborder des questions relatives à la tradition et à l'innovation, comment en effet parler du remplacement des générations, de cet enchaînement par lequel « les vivants prennent la place des morts », de cette figure dont nous dirons à la suite de Ricœur qu'elle est emblématique de la continuité historique quand il se trouve parmi les vivants des *morts*, des revenants, des gens dits « à côté » (*P* : 63) ou « enfermé[s] dehors » (*F* : 223)⁶⁸? Autrement dit, comment parler d'une génération de contemporains comme « [d']un “tout” où se combinent un acquis et une orientation commune⁶⁹ »? L'énoncé de ces questions suffit à renchérir sur la *coupure* entre mémoire intime et mémoire collective tout en

⁶³ *Ibid.*, p. 161.

⁶⁴ *Ibid.*, p. 162.

⁶⁵ *Ibid.*, p. 184.

⁶⁶ *Ibid.*, p. 162.

⁶⁷ La question du témoignage a été traitée de façon oblique dans le premier chapitre, tandis que nous nous sommes intéressés à la *lisibilité* des violences postcoloniales *sur* les corps. Si nous nous autorisons à partir de cette seule étude de parler d'une *impossibilité* à témoigner (l'italique marquant davantage un ordre de grandeur qu'une absence totale), une réflexion plus serrée de l'institution du témoignage sera réalisée plus loin dans ce chapitre.

⁶⁸ Cf. Paul Ricœur, *Temps et récit 3. Le temps raconté*, op. cit., p. 200.

⁶⁹ *Ibid.*, p. 202. Voir aussi Paul Ricœur, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, op. cit., p. 160.

lui assignant le sens d'un rapport particulier au temps. Ce sens est celui d'une désorientation, qui mine la perspective d'une mémoire partagée entre proches. Ainsi, parler comme nous l'avons fait du retrait du privilège accordé aux proches en tant que structure de transition entre la mémoire intime et la mémoire collective ne signifie pas le rejet de cette même structure. Pour paraphraser Ricœur qui affirme qu'à propos des configurations narratives qui conduisent à un « [...] dépouillement extrême, la réponse nulle à la question *qui suis-je?* renvoie, non point à la nullité, mais à la nudité de la question elle-même⁷⁰ », nous dirons que les romans d'Efoui incitent moins au rejet qu'ils nous enjoignent à nous interroger (de façon radicale certes) sur les structures d'appropriation de la mémoire, voire les processus d'attestation et d'attribution ou d'ascription qui authentifieraient à la fois les caractères privé et mondain de la mémoire et, par extension, favoriseraient le *passage* entre mémoire privée et mémoire collective.

2.3.2 Sans témoins

Identifions dès à présent quelques-unes des conséquences de cette interrogation sur un des modèles majeurs de transition entre mémoire et histoire : l'institution du témoignage. Le manque principal de fiabilité du témoignage s'en trouve en effet accru par le couplage problématique de « l'assertion de réalité » avec « l'auto-désignation du sujet témoignant », par la quête constante de certification dès lors que les proches sont exclus du cercle des agents privilégiés qui accréditent et réitèrent les témoignages, enfin, par la pénibilité qui affecte le témoin dans l'acte de reprendre et répéter son témoignage⁷¹. Dans la mesure où aucune des composantes de la structure du témoignage ne peut être dite stable dans les romans ici à l'étude, il est en somme légitime de nous demander vers quoi tendent l'individu et la collectivité soumis à cette remise en cause d'un des « [...] facteurs de sûreté dans l'ensemble des rapports constitutifs du lien social [...] »⁷².

⁷⁰ Paul Ricœur, *Soi-même comme un autre*, op. cit., p. 197.

⁷¹ Cf. Paul Ricœur, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, op. cit., p. 204-206.

⁷² *Ibid.*, p. 206.

Les romans *La Polka* et *La fabrique de cérémonies* ne disqualifient pas à strictement parler l'institution du témoignage. À ce titre, *La Polka* nous en fournit l'expression la plus éloquente : le narrateur déclare révolu « [...] ce temps où rien de ce que j'ai vécu n'a été sans témoin, où j'ai eu des amis fréquemment, sûrement, jour après jour même, avec un désir sans embûche [...] » (P : 42). Un travail de deuil se réalise qui ne se confond pas immédiatement avec le rejet. Cela étant dit, force est de constater que le récit du dysfonctionnement de l'institution du témoignage est plus manifeste que ces rares élans que nous pourrions qualifier de nostalgiques.

Dans *La fabrique de cérémonies*, le narrateur hétérodiégétique parle ainsi des stratégies d'enlèvement à l'époque de la prison secrète Tapiokaville :

Des hommes effacés, qu'on ne voyait qu'après les avoir entendus prononcer votre nom, et c'était trop tard. L'un avait déjà ouvert la marche et l'autre la fermait aussitôt. Des hommes sans traces, [...] capables de vous faire disparaître en plein milieu d'une piste de danse, qui les dotaient du pouvoir d'effacement, de camouflage. De traverser les murs et d'apparaître à votre chevet, un sac à la main, leur unique accessoire d'illusionniste, prêts à effectuer ce tour ébouriffant : l'escamotage en public de votre figure. Car il y avait toujours un public, même quand ça avait lieu dans l'obscurité de votre chambre : tous ceux qui avaient fini par ne plus jamais dormir [...]. Un public pour dire le lendemain (et les jours qui suivraient, qui serviraient à marquer l'impensable absence) : Il y a un truc. Pour payer à ces génies du passe-passe le tribut d'admiration craintive qui nourrissait leur pouvoir (F : 115-116).

En racontant l'enlèvement de son père, Edgar Fall soutient quant à lui :

[...] qu'aucune trace ne restait pour témoigner de ce passage des toilettes au néant,

d'où : nul témoin oculaire d'aucune disparition (F : 159)⁷³.

D'une part, la peur supplée le témoignage comme le faisait le « masque d'ébahissement » dans le roman *La Polka*⁷⁴. D'autre part, l'absence de traces va jusqu'à

⁷³ Nous avons préféré mettre cet extrait en évidence afin de demeurer fidèle au texte original. Autrement, nous l'aurions présenté ainsi : « [...] qu'aucune trace ne restait pour témoigner de ce passage des toilettes au néant, d'où : nul témoin oculaire d'aucune disparition. »

⁷⁴ *Infra.*, p. 29.

semer le doute sur la réalité des enlèvements. Dans les deux cas, les enlèvements sont rapportés à des violences postcoloniales extrêmes qui posent un défi de sens : elles se déploient à *la limite* de toute intelligibilité dans un renvoi tautologique à elles-mêmes. Ainsi, en ce point limite où se condense la figure paroxystique de la fragilité identitaire, les violences postcoloniales contraignent le témoignage à n'énoncer que le signe de leur éclat.

Pour le lecteur de *La fabrique de cérémonies*, deux personnages viennent fort probablement à l'esprit : « Thelonus Monk revenu ventru de chez les morts » (F : 124), désigné parfois comme « l'homme » (F : 124 et 125), le plus souvent par le nom « pseudo-Thelonus Monk » (F : 125, 134, 154 et 156), et James Elawolé dit Jacob dont Edgar Fall nous apprend qu'il « [...] s'était rabattu sur son nom, seule chose à peu près stable dans sa tentative de se faire entendre de Wang Lee [...] » ; c'est-à-dire dans ses efforts visant l'enregistrement de son témoignage par « l'Américain » (F : 69), « négociant en événements biographiques » séjournant au Togo pour « achet[er] en vrac : Témoignages, anecdotes... » (F : 98). Nos observations portant sur l'instabilité entre le « je » locuteur et un signifiant social, le nom propre, rencontrent en James Elawolé dit Jacob leur figure emblématique. En dépit de ses vœux de stabilité, James Elawolé dit Jacob se désigne tour à tour : « Je me suis dit Jacob (James Elawolé dit Jacob), c'est mon nom » (F : 162), « James Elawolé (Sila dit Jacob) », (F : 164), « Elawolé (James Ata Marcus Sila) dit Jacob... » (F : 167), « Jacob, James (...) dit Jacob. » (F : 168), « Jacob (James Elawolé Ata Marcus Sila, dit Jacob) » (F : 175). En même temps que de la manifestation extrême d'une tentative toujours différée de se singulariser, le lecteur est témoin d'un passage à *la limite* dont le roman nous livre les conséquences sur le témoignage du personnage. Du récit de sa vie ne subsiste qu'un appel au repos, lui-même réduit à « [...] un o qui ne traduit [...] rien sinon peut-être qu'il est la trace insignifiante d'une vieille narration [...] » (F : 176).

Outre ces cas limites, il est d'autres déclinaisons de la relation entre violences postcoloniales et l'institution du témoignage. Dans le roman *La Polka*, les mots sont investis d'une force de prédation qui fait buter toute tentative de témoigner des violences postcoloniales sur la seule expression « événements ». *Sous* les mots du journal lus à haute voix par l'Homme-Papier aux habitués du Bar M, à St-Dallas (F : 47), comme *sous* ceux employés au même moment à la radio et auxquels réagissent le Bambou et les habitués du

Bar Chez G. W., au Pays du Lac (P : 121), se terre l'expression « événements » et, avec elle, la menace d'éradication de « la rumba, [d]es amours et [du] carnaval Folie » (P : 51), c'est-à-dire de la fête de la Toussaint qui n'est rien de moins que « le seul repère temporel de St-Dallas » (P : 47). La peur en est la forme sensible majeure. Le narrateur dira que « [c]haque la sent remuer à chaque surgissement du mot événement, un mot difficile à prononcer, difficile à tourner en tous sens, entier comme on dit d'un nombre et réfractaire à la ruse des abréviations » (P : 52). Qu'elle soit présente ou absente, l'expression « événements » demeure le support de toute intelligibilité. En son absence, elle soumet l'effort de deuil chez le narrateur à la suite du suicide de Nahéma do Nascimento dite La Polka à l'unique signification : « tout sacrifice est désormais propitiatoire... » (P : 125). En sa présence, tout se réduit à elle; elle est absolue, elle fixe le destin des habitants de St-Dallas : « [...] on a fini par dire que c'est la marche du temps, que c'est l'époque qui veut ça [...] » (P : 52). En définitive, le roman *La Polka* présente une histoire forcée sur les rails d'une séquence ininterrompue de fatalités ou, comme le dit le narrateur, « une histoire à sens unique » (P : 71).

Les effets des abus de mémoire sont démultipliés dans *La fabrique de cérémonies* par le nombre de discours en concurrence. Les travaux de la Commission qui se sont tenus immédiatement avant le départ d'Edgar Fall en U.R.S.S. en constituent un premier ensemble :

[...] Considérant qu'il n'y avait aucune prison secrète nulle part sur ce territoire, Considérant que l'armée n'avait pas dans ses effectifs un général affublé du ridicule sobriquet de Tapioka, Considérant que l'armée n'était pas un ramassis de rigolos, Considérant que si un plaisantin s'était avisé de prendre Général Tapioka comme nom de guerre il aurait été appelé à l'ordre depuis longtemps, la Commission trouvait judicieux de donner son aval au projet de loi visant à combattre toute conception, mise en forme et propagation de fausses informations sur quelque support que ce soit [...] (F : 50 et 196).

À l'époque de la Commission, il était formellement interdit d'insister à l'instar de certains « miraculés » (F : 186) sur l'existence de la prison secrète Tapiokaville. Johnny-Quinquelibla, un des personnages les plus importants aux yeux d'Edgar Fall pour la raison précise qu'il en serait un témoin privilégié, n'a d'ailleurs par d'autres mots à sa sortie de la prison secrète que : « Mon Dieu, comme la plage a changé » (P : 46). Rien ne pouvait être dit

de « [...] cette ville officieuse que même ceux qui en réchappaient, graciés, toujours graciés, jamais évadés, ne savaient localiser. Alors ils se taisaient » (F : 182).

L'« oubli commandé », comme l'appelle Ricœur en faisant référence autant à l'amnistie qu'au droit de grâce ou « de grâce amnistiante »⁷⁵, se joint à d'autres discours qui constituent autant d'exemples de la mémoire imposée. Ainsi, quelques dix ans après la Commission, après les « années de fracas » (F : 27) qui s'ensuivirent ou après cette « longue série d'étrépages et de rapines » (F : 187) aussi appelée « grande déflagration » (F : 61), l'expression des expériences des violences sera forcée à la justification a posteriori de la guerre, voire du récit de son utilité que le seul mot « paix » tente de renfermer :

[...] la guerre n'est pas une question. Elle a la mort de son côté et, comme la mort, elle se donne des airs d'énigme naturelle. Signe d'une fatalité qui se serait exprimée dans un rébus compliqué, le délire sémaphorique des trous piégés, des ciels enfumés, des indispensables fils de fer barbelés, des tonnes de boîtes de sardines, laissant aux hommes qui se couvraient de terre et de sang le soin d'en livrer le sens à travers le courrier dispensé de timbrage, le courrier entassé dans des salles obscures du bureaux de poste désaffectés, repeuplés de rats. Laisant à l'artiste le soin de révéler en un tour de style la vérité enfin de tout ce dérangement, cette immense complication dont chaque détail trouve sa justification dans le mot PAIX recopié à l'infini sur des statues recopiées, elles aussi, à l'infini, où l'on voit la même allégorie du féminin soutenir de son regard la même allégorie du masculin, yeux lointains, nez au vent, dans les positions qu'il convient d'adopter pour respirer l'honneur et la santé (F : 79-80).

Le Monument de l'An I de Paix (F : 70) auquel renvoie cet extrait participe de ce que Laurence van Ypersele appelle la « «déréalisation de la violence»⁷⁶ ». La conscience de la vulnérabilité des corps n'est rencontrée par aucune marque (souffrance, mort), pas même celle de « [...] la nudité comme vecteur d'exaltation du héros, alors même que toute la sculpture en est imprégnée depuis l'Antiquité⁷⁷. » Nous n'y retrouvons :

⁷⁵ Paul Ricœur, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, op. cit., p. 585.

⁷⁶ Laurence van Ypersele, « Les monuments aux morts de 1914-1918 en Wallonie ou l'impossible représentation de la violence », dans Myriam Watthée-Delmotte (dir.), *La violence : représentations et ritualisations*, Paris, L'Harmattan, 2002, p. 110.

⁷⁷ *Ibid.*, p. 110 et 112.

[d]ebout sur le même socle, [que] des femmes de pierre [qui] feignent d'oublier qu'elles ont dépoussiéré les braves ramenés perclus ou morts des lieux de combats, qu'elles ont recousu ensemble des débris anatomiques de héros préparés pour entrer dans cette légende qui raconte que les voilà pacifiés dans la pierre (F : 71).

Dans son article « Du monument au document », Louise Merzeau précise encore la nature de la mémoire en cause : « [...] l'économie monumentaire est celle d'une mémoire-pierre, qui s'érige et se conserve, contextuellement⁷⁸. » Dans le roman *La fabrique de cérémonies*, nous devons le souci de conservation à l'artiste dont on dit qu'il « [a] moul[é] dans le ciment, avant qu'on oublie tout à fait à quoi ressemble un visage intégral, des gueules reconstituées [...] » (F : 188). Nous devons également à l'artiste le « style » (F : 80), voire la convention esthétique qui, avec toute convention cérémonielle, permet de situer la « vérité enfin de tout ce dérangement » (F : 80) en un « [...] point de croyance dont Merzeau dit [qu'il] assure la clôture du collectif parce qu'il se situe précisément en dehors de son plan d'immanence⁷⁹. » Parmi les valeurs transcendantes que le Monument de l'An I de Paix prend en charge, notons « l'honneur et la santé » (F : 80), mais aussi et peut-être surtout la gloire, l'héroïsme et la nation dans un espoir sans cesse renouvelé de « produi[re] de la communauté ». Car là est bien une des fonctions importantes du monument, argue Merzeau : « [...] produi[re] de la communauté, en la désignant à elle-même comme force d'adhésion et de projet, à travers le partage de rituels et d'affects⁸⁰. »

La force de reproduction sociale du monument se noue ainsi dans *La fabrique de cérémonies* à son impuissance à représenter les violences postcoloniales. Les « femmes de pierre feignent de raconter une histoire », « feignent d'oublier », « feign[ent] [...] de ne pas avoir vu », « faisant semblant [et] adoptant la pose préconisée par l'artiste » (F : 71). Représenté comme un ensemble de simulacres, le Monument de l'An I de Paix s'éloigne du corps social pour n'en épouser que l'édifice. Il se rattache à l'ordre en tant qu'outil de la loi et, ce faisant, se détache du tiers espace d'une valeur transcendante⁸¹. Incapable de

⁷⁸ Louise Merzeau, « Du monument au document », *Cahiers de médiologie*, n° 7, 1999, p. 49.

⁷⁹ *Ibid.*, p. 50.

⁸⁰ *Ibid.*, p. 50.

⁸¹ *Ibid.*, p. 50.

représenter les violences postcoloniales, il se montre enfin impuissant à produire de la communauté. Plus encore, comme nous l'indique l'extrait suivant, il est, sur le plan symbolique, en phase avec les violences postcoloniales; là où celles-ci excluent et nient, le monument pétrifie :

Un corps nu face contre terre, achevant de se décomposer, la tête recouverte d'une culotte de femme. Le corps nu et rigide, comme un appendice rajouté à la statue dans une intention de farce. Le vent ne bouge pas. Ni le vent, ni le soleil, ni les hommes brutalement projetés dans le rayon d'action d'une force de pétrification qui prend en otage toute présence dans la clairière (F : 72).

Rappelons enfin que sont distribuées des répliques du Monument de l'An I de Paix sur tout le territoire de « [...] ce pays froissé qui a perdu son nom, réduit à l'appellation de Route au bois mort, ce reste de rectangle de l'ex-Togo [...] » (F : 174). Cette réinscription du monument en de multiples lieux nous renseigne en définitive sur le sens donné à la « force de pétrification » du monument : elle expose la nature frénétique d'une itération du même. Elle participe d'un dispositif qui contraint toute relation à demeurer sous le signe de la mêmeté, donc à ne se concevoir qu'à l'intérieur du champ de l'unicité, de sorte que « l'opération d'identification » soit limitée à la seule « réidentification du même »⁸².

La « tentation identitaire » qui se dessine dans *La fabrique de cérémonies* entre toutefois en tension avec cette autre force de régulation qu'Achille Mbembé dénomme « la commodification des identités »⁸³. Si nous devons réduire cette tension à une image, nous évoquerions ce seul passage : « Les monuments de l'An 1 de Paix auxquels se heurtent nos regards sont à l'écran » (F : 166). C'est dire que par leur transfert dans l'espace médiatique, les monuments de l'An 1 de Paix passent d'une « économie monumentaire » vers une « économie documentaire »⁸⁴. À ce titre, ils entrent dans ce que Louise Merzeau décrit comme « [...] une logique de mise à jour et de reproductibilité »; c'est-à-dire que leur authenticité et leur fiabilité, voire leur valeur, sont soumises à des opérations de

⁸² Cf. Paul Ricœur, *Soi-même comme un autre*, op. cit., p. 142.

⁸³ Achille Mbembé, loc. cit., p. 39.

⁸⁴ Cf. Louise Merzeau, « Du monument au document », loc. cit., p. 49 et 51.

réactualisation « [...] par correction, suppression ou ajouts de données »⁸⁵. Sur le plan de la mémoire, il s'agit non plus de justifier a posteriori la guerre ou de « maintenir présente une absence », mais bien « d'absenter son référent » et de « décontextualis[er] la mémoire » afin de conserver sa valeur opératoire⁸⁶. Ainsi, les monuments fournissent simplement une matière de plus aux spéculations médiatiques sur la véracité des témoignages mis en scène dans « la seule émission qui passe depuis des mois » (*F* : 117) et donc pendant le court séjour d'Edgar Fall au Togo.

Pour clore cette partie sur l'institution du témoignage ou sur les modèles de transition entre mémoire et histoire, nous formulerons deux autres remarques sur la nature du travail réalisé par l'émission dans sa tentative d'extraire de « vrai[s] ex-détenu[s] ou [de] vrai[s] ex-garde[s] », de « vrai[s] de vrai[s] rescapé[s], présumée[s] victime de l'époque, [...] des nouvelles de [leurs] sentiments aujourd'hui [...] » (*F* : 116-117). Comme l'indique le patron de l'hôtel où séjourne Edgar Fall : « [d]epuis des mois, ils ne font que passer, parler, passer, parler » (*F* : 117), et ce, dans l'espoir continuellement reconduit de dévoiler la vérité sur ce qui, au temps de la Commission, ne pouvait être dit, pas même pensé, et qui aujourd'hui doit impérativement faire l'objet d'un récit assumé par une personne qui se présente par « [son] nom, [son] prénom et [son] statut à Tapiokaville » (*F* : 117). Ces critères d'authentification des témoignages méritent très certainement que nous nous y attardions, d'autant plus que la majorité des personnages du roman sont connus sous plusieurs prénoms et noms ou, encore, sous aucun. Si nous reprenons le cas emblématique de James Elawolé dit Jacob qui sera lui-même interpellé dans le cadre de l'émission (*F* : 176), les noms, à l'image des ceux invoqués par les possédées de Loudun sur lesquelles s'est penché Michel de Certeau, fournissent autant de signifiants dont les possibilités de signification se mesurent aux rapports qui s'établissent entre eux⁸⁷. Ainsi, nous pouvons penser avec Certeau « [...] ce qui se passe [...] lorsque le

⁸⁵ *Ibid.*, p. 49.

⁸⁶ *Ibid.*, p. 49-50.

⁸⁷ Michel de Certeau, *L'écriture de l'histoire*, *op. cit.*, p. 314-315.

problème de la *vérité* [...] prend la forme d'un *lieu* instable[: u]ne "vérité" devient douteuse⁸⁸. » De fait, ajoute immédiatement Certeau :

Dans le champ où se combinent des signifiants, on ne sait plus s'ils entrent dans la catégorie « vérité » ou dans son contraire « mensonge », s'ils sont affectables à la réalité ou à l'imagination. Alors un discours se défait [...] et trace dans le langage de l'illusion la question du sujet⁸⁹.

À l'état de question où nous retrouvons de nouveau nos réflexions sur le sujet, l'émission *répond* par une mythification qui contribue à en accroître la densité. C'est là l'objet de notre deuxième remarque que la première esquisse en abordant « le problème de la vérité ». Devant ce « théâtre du pardon », pour reprendre l'expression de Jacques Derrida, Edgar Fall s'interroge sur le glissement de sens qui s'opère à même l'émission :

Donc, tout cela – la mort, l'écartèlement, la fuite, la disparition, la déréliction proprement physique, toute la machine enfin, ce que Johnny-Quinquelibas est resté seul à appeler dossier – n'aurait été que la répétition générale de ce télé-spectacle géant, collectif et perpétuel, mettant en vedette un présentateur ancien régime reconverti, qui tient son public en haleine depuis des mois [...], lui promettant l'apparition, le vrai visage, lui promettant cette épiphanie, le face-à-face, le vis-à-vis : la tête coupée au zoom avant du Général Tapioka, [...] (F : 120).

La « vérité enfin de tout ce dérangement » (F : 80) doit se manifester ou prendre corps dans le Général Tapioka. Son visage, nous le savons, est celui de M. Halo, « l'ex-médecin chef de l'hôpital psychiatrique », anciennement « en charge de la prison souterraine surnommée Tapiokaville, créée dans le cadre du programme ultrasecret dit "Opérations cinq nations" » (F : 204). C'est alors dans la superposition de ces deux figures que se révèle une vérité propre à la réconciliation nationale dont l'émission se targue de participer. Dans l'instant et sur le lieu précis de l'apparition doit finalement s'articuler une cosmogonie. Ainsi, dans le défilement d'images du monument de l'An 1 de Paix tout comme dans le flot des témoignages toujours plus véridiques qui concourent vers cette « épiphanie » se retrouve le travail de « fabriquer [d']un monument médiatique⁹⁰ ». Comme le soutient Merzeau : « [...] »

⁸⁸ *Ibid.*, p. 315.

⁸⁹ *Ibid.*, p. 315.

⁹⁰ Louise Merzeau, « Du monument au document », *loc. cit.*, p. 54.

c'est l'image qui inspire désormais le monument de pierre⁹¹. » L'image ou le document n'en sont pour ainsi dire plus le prolongement, mais l'origine et le modèle⁹².

C'est dans le mouvement compulsif qu'emprunte cette quête de vérité qu'un projet collectif se dessine. Une affirmation de M. Halo insiste d'ailleurs sur cette intention : « Quoiqu'il arrive, c'est ensemble que nous surnagerons, nous n'avons pas d'autre choix » (F : 205). Dans sa seule autre intervention, il nous livre un fragment de son contenu : « Je vengerai mon honneur » (F : 228). Le projet n'est en fait complètement énoncé que lorsqu'Edgar Fall précise que M. Halo fait partie de ceux qui sont « [...] incapables de dire Je vais me venger. Ils vengeaient leur honneur. Une question d'ordre » (F : 228). C'est dire, en somme, que le projet collectif qui se formule dans le roman *La Fabrique de cérémonies* place la réconciliation sous la tutelle d'une conquête de l'image juste; soit un ordre que relaye, voire qu'*incarne* l'émission et qui repose en dernière analyse sur ce que Certeau appelle « une épistémologie de la transparence [qui] réf[ère] le *verbum* à une *res*⁹³. »

2.3.3 Sans absents

Ce que nous appelons ici un projet collectif se rapporte à une entreprise de visibilité menée dans le cadre d'une émission télévisée contre les effets des violences postcoloniales, en particulier, contre les effets des disparitions dont nous dirons avec Bernard Mouralis qu'elles constituent « [...] le stade suprême de la violence⁹⁴. » La spécificité du projet relève de son dessein : traduire « l'invisibilité des corps » en une « absence d'images », de sorte que toute quête de vérité se limite à la recherche d'une image qui puisse résumer l'atrocité des

⁹¹ *Ibid.*, p. 54.

⁹² *Ibid.*, p. 54.

⁹³ Michel de Certeau, *L'écriture de l'histoire*, op. cit., p. 315.

⁹⁴ Bernard Mouralis écrit : « La pratique de la disparition peut ainsi apparaître comme le stade suprême de la violence dans la mesure où elle correspond à une logique qui consiste à déposséder les victimes de leur identité, de leur nom, de supprimer à jamais le lien qui les unissait à la société, en rendant impossible pour les survivants le travail du deuil. » Bernard Mouralis, « Les disparus et les survivants », *Notre librairie*, n° 148, « Penser la violence », 2002, p. 10 et 15.

disparitions⁹⁵. Sur la « scène victimaire⁹⁶ » où sont convoqués de « vrai[s] ex-détenu[s] et [de] vrai[s] ex-garde[s] », de « vrai[s] de vrai[s] rescapé[s], présumée[s] victime de l'époque » (*F* : 117), les témoignages sont ainsi appelés à *produire* cette image, à la *reproduire* en circonscrivant toujours *mieux* le champ étroit de la victime. La position de victime est cette image élevée au titre de vérité.

Ce qui frappe le lecteur du roman *La fabrique de cérémonies* est le fait que cette image est sans cesse confrontée à sa vacuité. Pour illustrer notre propos, revenons une fois de plus sur le cas de James Elawolé dit Jacob, ce « vieil homme dont [on dit que] l'image vient de s'incruster en médaillon à l'écran, la voix soudain amplifiée, susurrant à travers le filtre d'un microphone : o, o » (*F* : 176). Évoquons également cet autre passage, plus éloquent par son renvoi à une figure générique de victime :

La bouche s'ouvre, le micro va chercher au fond de la gorge de l'ex-victime la réponse toute crachée au-dedans des haut-parleurs jusque chez l'habitant, [...] la ville entière les yeux fixés sur la bouche ouverte de l'ex-vrai de vrai moulu de bagne qui crache enfin dans le soulagement général, enfin un mot, une réponse à la question posée sur ses sentiments aujourd'hui, crachant comme s'il contre-attaquait le micro, le mordant comme ceci : un trou. Y crachant : un trou, parlant comme ceci du pays, s'en fout des sentiments aujourd'hui, y crachant un trou (*F* : 117).

Les effets des violences postcoloniales extrêmes ne trouvent à s'énoncer qu'en tant que « [...] trace insignifiante d'une vieille narration [...] » (*F* : 176) ou, encore, en tant que « [...] trou à jamais bruissant, invisible et concret[,] un trou qui, dans son bruissement sec, te sépare

⁹⁵ Cf. Claudia Feld, « Mémoire et médias en Argentine : la disparition forcée de personnes à la télévision », dans Carola Hähnel-Mesnard, Marie Liénard-Yeterian et Cristina Marinas (dir.), *op. cit.*, p. 291.

⁹⁶ L'expression est empruntée à Odile Martinez-Maler qui l'emploie pour désigner l'espace configuré par les langues auxquelles recourent « les petits-fils de républicains » espagnols qui « [...] tentent de raconter la tragédie de leurs aïeux : ces langues supplantent de fait les "grands récits" politiques et recouvrent la langue des témoins, tombée en désuétude. » Elle ajoute qu'il s'agit là « [d']une façon [...] de construire le sujet historique du républicain en privilégiant la figure des "victimes" au détriment de celle des "combattants" : une figure du compromis attendue, voire imposée par le contexte social et politique espagnol et ajustée aux exigences médiatiques. Ainsi se constitue une scène victimaire, confortée par le règne spectaculaire qui s'empare de toute réalité, même la plus tragique, pour la changer en icône. » Odette Martinez-Maler, « Passeur de mémoire et figure du présent : *el nieto de republicano* (le petit-fils de républicain) », dans Carola Hähnel-Mesnard, Marie Liénard-Yeterian et Cristina Marinas (dir.), *op. cit.*, p. 50-51.

périodiquement du monde [...] » (F : 173). Les témoignages sont réduits à ces *manifestations* de l'indicible. Ce sont ces marques qui sont enregistrées comme images et érigées en vérité. Au déficit de représentation des violences postcoloniales extrêmes l'émission oppose l'image saturée de la victime. Prolongeant de la sorte les effets des violences, le « théâtre du pardon » tel que représenté dans le roman a pour principe l'exclusion. Il agit donc, il sépare du monde, il force à ce que Jacques Derrida dénomme une « victimisation absolue »; soit une violence de plus dont il dit :

[qu'elle] prive la victime de la vie, ou du droit à la parole, ou de cette liberté, de cette force et de ce pouvoir qui *autorisent*, qui permettent d'accéder à la position du « je pardonne ». Là, l'impardonnable consist[e] à priver la victime de ce droit à la parole, de la parole même, de la possibilité de toute manifestation, de tout témoignage. La victime [est] alors victime, de surcroît, de se voir dépouillée de la *possibilité* minimale, élémentaire, d'envisager *virtuellement* de pardonner à l'impardonnable⁹⁷.

Dans cet échafaudage d'abus qui trace à grands traits les frontières de l'ordre et qui, par le fait même, construit son « dedans » et son « dehors », nous sommes appelés à nous demander comment l'absent du discours peut-il bien élaborer le moindre récit? Autrement dit, si, comme le laisse entendre Olivier Abel, « [...] les paroles du pardon ne [...] souhaitent qu'une seule chose : [à savoir] rouvrir la possibilité de vivre ensemble le présent [...] »⁹⁸, quels langages, quelles modalités et stratégies narratives entament cette ouverture par ailleurs invoquée à répétition par ces mots de Johnny-Quinquelibia : « [...] il faudrait commencer par là, par s'accorder un crédit mutuel de pardon [...] » (F : 49, 108, 113 et 114)?

Dans leur approche du pardon, Abel et Derrida partagent le fait de le poser comme recherche d'un langage commun. Si elle ne peut d'emblée être dite vaine, cette recherche s'élabore toutefois dans l'ombre de l'improbabilité de son succès. Abel soutient que « [...] la voie du pardon est étroite et pour ainsi dire impossible » tant est improbable la « [...] reconstr[uction d']un mixte entre plusieurs langages [...] »⁹⁹; c'est-à-dire « [...] cette parole

⁹⁷ Jacques Derrida, *op. cit.*, p. 132-133.

⁹⁸ Olivier Abel, *op. cit.*, p. 68.

⁹⁹ *Ibid.*, p. 66.

assez extraordinaire pour discerner l'oubli vital et l'amnésie facile, pour transformer cette amnésie douloureuse en mémoire vivante [...] ¹⁰⁰. » Il s'interroge ainsi : « Quelle pourrait être cette parole surprenante par laquelle soudain mon passé, de membre mort qu'il était, m'est rendu. Et par laquelle tout entier à nouveau j'appartiens au présent ¹⁰¹? » Derrida, quant à lui, situe le langage en position de tiers par rapport aux singularités convoquées sur une scène du pardon. En ce sens, il figure parmi les survivances au même titre que les institutions, la socialité, l'héritage transgénérationnel et les survivants eux-mêmes, tout en s'en distinguant par le fait qu'il constitue une « instance universalisante ¹⁰² ». Lorsque pensée dans le contexte du pardon, la question du langage se détache des seuls enjeux liés au partage d'une langue nationale ou d'un idiome pour s'inscrire dans la recherche « [...] d'un accord sur le sens des mots, leurs connotations, la rhétorique, la visée d'une référence, etc ¹⁰³. » À son tour, Derrida avance que cet accord est « fort improbable ¹⁰⁴ ». Toutefois, en le définissant en tant que quête de sens, la visée de l'accord s'en trouve déplacée : « Le pardon doit-il alors saturer l'abîme ¹⁰⁵? » Poser la question, c'est y répondre : le pardon ne peut recouvrir tous les sens d'une expérience des violences sans éclipser l'inconditionnalité qui le fonde. En d'autres mots, le sens doit pouvoir demeurer une quête, sinon ne plus relever du pardon.

Comprendre le pardon comme cette quête de sens a ceci de plus qu'en tant qu'« acte historique ¹⁰⁶ », il pointe le versant critique du travail de mémoire et de l'histoire. La quête de sens ranime ce que Certeau appelle la fonction critique de l'histoire ¹⁰⁷; à savoir, en dépit d'un discours « [s]émantiquement serré [...], “pressé”, [qui] ne laisse pas d'échappatoire [...] ¹⁰⁸ », l'aveu « [d']une présence de la mort au milieu des vivants ¹⁰⁹. » Selon Certeau, c'est à cet

¹⁰⁰ *Ibid.*, p. 69.

¹⁰¹ *Ibid.*, p. 69.

¹⁰² Jacques Derrida, *op. cit.*, p. 122.

¹⁰³ *Ibid.*, p. 122.

¹⁰⁴ *Ibid.*, p. 122.

¹⁰⁵ *Ibid.*, p. 124.

¹⁰⁶ Olivier Abel, *op. cit.*, p. 68.

¹⁰⁷ Michel de Certeau, *L'écriture de l'histoire*, *op. cit.*, p. 115.

¹⁰⁸ *Ibid.*, p. 133.

¹⁰⁹ *Ibid.*, p. 122.

aveu-même qu'« [u]ne société doit [la possibilité de] se donn[er] un présent [...]»¹¹⁰. » En somme, dire comme Abel que le pardon est un acte historique « [...] parce qu'il fait que le monde ne soit pas fini [...]»¹¹¹, c'est soutenir que l'histoire est une quête de sens dont le récit demeure sensible « [aux] "résistances", [aux] survivances ou [aux] retards [qui] troublent la belle ordonnance d'un "progrès" ou d'un système d'interprétation»¹¹². » Amenés de la sorte sur le terrain de l'histoire, nous pouvons nous pencher sur sa mise en récit et, par le fait même, sur la *place* que celle-ci ménage aux absents.

Dans le roman *La Polka*, nous savons avec quelle peine les personnages prennent la parole. Toute prise de parole est immédiatement rencontrée par l'expression « événements ». Il en va de même dans *La fabrique de cérémonies*, « [c]haque mot [...] déployant des efforts inouïs pour se retourner contre lui-même, sollicitant le silence, se repliant sur lui-même, chaque mot frileux, chaque mot diffusant la peur de parler faux » (F : 77). Dans les deux romans, « la peur de parler faux » se traduit par le silence de plusieurs personnages. Cela ne marque pas pour autant leur retrait définitif. En fait, nous pouvons même penser le contraire, ne serait-ce que pour éviter la mort au sens strict. Ainsi, nous dirons que ne pas prendre la parole a ceci de paradoxal dans les deux romans qu'il permet à certains personnages de ne pas s'*absenter*.

Cette suggestion peut sembler à première vue surprenante, mais lorsque replacée au centre d'un ensemble de stratégies narratives, son sens s'éclaire. Johnny-Quinquelibas, par exemple, est cet ami d'Edgar Fall dont nous avons déjà dit l'importance et qui, jadis, « [lui] téléphon[ait] à deux heures du matin [...] ses lettres [...] » (F : 191), disant tenir un « dossier » (F : 120) ou « une bombe » (F : 190), et qu'en retour Edgar Fall appelait sans cesse et en vain avant et pendant son séjour au Togo afin de revoir ou que tout au moins lui soient évoquées de nouveau ses photos, « [...] les seuls préparatifs dont j'aurais eu vraiment besoin » (F : 174). Pour notre propos, soulignons que la mort de Johnny-Quinquelibas n'est signalée à aucun moment dans le récit. Si nous considérons le dernier chapitre du roman

¹¹⁰ *Ibid.*, p. 141.

¹¹¹ Olivier Abel, *op. cit.*, p. 69.

¹¹² Michel de Certeau, *L'écriture de l'histoire*, *op. cit.*, p. 16-17.

intitulé « Générique » comme partie intégrante du récit, l'annonce de son suicide (*F* : 250) ne permet au plus que la configuration rétrospective d'une « mémoire *blessée*, voire *malade*¹¹³. » En ce sens, elle ne porte aucunement ombrage à son silence, ni même en lui conférant un sens, et garde ainsi vivant le désir d'Edgar Fall de le rejoindre. Nous dirons de son silence qu'il est du nombre de ces stratégies qui empêchent d'être en tous points absents.

La persistance de la *présence* de Johnny-Quinquelibia va de pair avec une autre stratégie qui relève cette fois des instances qui se *partagent* la narration du récit. En abordant la relation entre mémoire et identité par le biais d'une problématisation de la *fixation* du nom propre, nous avons fait l'impasse sur un procédé qu'il nous faut maintenant expliciter : le narrateur hétérodiégétique rapporte en tout temps les expériences qu'il narre au personnage désigné par le nom Edgar Fall. À ce titre, Edgar Fall *entre* dans le récit comme troisième personne, comme chose sur laquelle porte le discours du narrateur hétérodiégétique. En même temps, il y est introduit comme chose bien particulière à laquelle est reconnue la faculté, suivant l'expression d'Émile Benveniste, « [d']assume[r] pour son compte le langage entier¹¹⁴. » Ainsi, c'est de la praticabilité d'un monde qu'il est de nouveau question et auquel le narrateur hétérodiégétique participe en prêtant à l'acte d'« emprunt[er] au pirate flamand nommé Edgar, héros d'une pièce d'aventures contée à la radio » (*F* : 135) le sens fort d'une auto-désignation. Par la prise en charge du récit, le narrateur hétérodiégétique ouvre à la possibilité qu'Edgar Fall soit *placé* dans une situation d'interlocution, qu'il s'autorise lui-même d'un discours qui le mette en scène en même temps que son coénonciateur, que « [...] leur expérience du monde, leur perspective sur le monde à quoi aucune autre ne peut se substituer [...] »¹¹⁵. Par son intervention encore, il donne à la déclaration inaugurale d'Edgar Fall, « Une vie qui ne se raconte pas, ça se voit » (*F* : 10), la signification de ce que Jean-Marc Moura appelle un « paradoxe pragmatique[; soit une] contradiction entre ce que *dit*

¹¹³ Paul Ricœur, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, op. cit., p. 83. Avec « la mémoire empêchée », ces mémoires relèvent du « [n]iveau pathologique-thérapeutique ». Parmi les « expressions courantes » qui les désignent, nous retrouvons « traumatisme, blessure, cicatrices, etc. »

¹¹⁴ Émile Benveniste, « La nature des pronoms », op. cit., p. 254.

¹¹⁵ Cf. Paul Ricœur, *Soi-même comme un autre*, op. cit., p. 64.

l'énoncé et ce que *montre* son énonciation¹¹⁶. » Ce qui ne se voit pas, en somme, c'est cette vie qui nous est pourtant racontée.

À l'image d'une boucle qui se répéterait, la contradiction ou le paradoxe demeurent entiers. Ce n'est que dans la mesure où les points de vue de narration se relayent, où le narrateur hétérodiégétique reprend ses droits sur le récit et, par le fait même, réduit la voix d'Edgar Fall au silence que celui-ci peut être dit ne pas s'*absenter*. C'est à ce paradoxe-même que nous devons les linéaments d'une mémoire intime, un « faire mémoire » qui relève d'Edgar Fall et dont Ricœur dit qu'il « [...] s'inscrit dans un réseau d'exploration pratique du monde, d'initiative corporelle et mentale qui font de nous des sujets agissants¹¹⁷. » C'est lui, enfin, qui favorise que le souvenir revienne « dans un présent d'initiative¹¹⁸. »

Gardons-nous de pousser plus avant notre réflexion et ses implications sur le temps, soit le propos de notre troisième chapitre, pour nous concentrer sur les conséquences de ces stratégies narratives sur l'identité, l'histoire et, finalement, la question de la vérité. Dans *La fabrique de cérémonies*, la relation entre identité et mémoire fait écho à la conflictualité inhérente à la constitution du sujet sur laquelle nous nous sommes longuement penchés dans notre premier chapitre. La reconduction de la quête d'un langage commun est en fait à *La fabrique de cérémonies* ce qu'un travail sur la langue jumelée à une prise en charge de la narration par un personnage singulier est à *La Polka* : une voie par laquelle mouvement, parole et intersubjectivité recouvrent leurs conditions de possibilité.

Dans cette forme de réconciliation ou de pardon, rien n'est pourtant donné. La fragilité de l'identité et les abus de mémoire dont nous avons discuté les enjeux nous l'ont d'ailleurs démontré. S'ajoute à ces *limites* une posture de refus assumée par Edgar Fall et formulée de façon exemplaire par la superposition d'un discours porté sur « [c]es hommes qui, en face de toute réticence, de la moindre résistance, procèdent par menaces et viols » (F : 227-228) et le vœu de sa mère aujourd'hui décédée :

¹¹⁶ Jean-Marc Moura, *Littératures francophones et théorie postcoloniale*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Écritures francophones », 1999, p. 65.

¹¹⁷ Paul Ricœur, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, op. cit., p. 151.

¹¹⁸ *Ibid.*, p. 151.

[...] cette vague vocation : se réaliser, se réaliser, se réaliser. (Sa prière, son injonction, sa science, sa connaissance du tout, son cadrage du monde, sa fascination, son point d'accroche, le tout cacheté dans ma mémoire, un ordre de mission lu, appris par cœur, et avalé.) Au fils d'aller plus loin, Monp'tit; de devenir un homme comme eux? Avec suffisamment de pouvoir pour les effrayer à mort au jour de la réparation. Peut-être ne voyait-elle pas, elle-même, ce qu'était pour le fils le prix de cette vengeance : devenir un inconnu, comme les autres, déjà expulsé de son regard (F : 229).

À un premier niveau, Edgar Fall se refuse à l'idée de venger sa mère pour se maintenir dans une relation. Parce que décédée, sa mère n'intervient dans cette relation qu'en tant que souvenir. Cette première marque d'un refus s'en trouve à aménager le lieu à la fois de la préservation d'une relation avec la mère, donc d'un travail de mémoire, et de la condition de son émergence; soit « son regard » ou cet « ordre de mission » qui se présentent à Edgar Fall sous la forme d'une expression : « se réaliser ».

La persistance de l'expression « se réaliser » à travers le récit (F : 16, 44, 75, 229) nous autorise à la sortir de ce seul contexte et à la rapporter cette fois à une autre forme de refus qu'Edgar Fall énonce clairement au début du roman (« J'envoie balader l'obsession de devenir à la fois quelque chose et quelqu'un [...] » (F : 16)) et qu'il formule plus loin dans le récit comme « [l]a même indifférence que j'ai toujours éprouvée à l'idée de faire des choses ou [...] de travailler sur soi » (F : 232). À ce deuxième niveau, qui étaye substantiellement le premier, nous nous transportons vers ce que Ricœur désigne comme « [l]e cœur du problème[: soit] la mobilisation de la mémoire au service de la quête, de la requête, de la revendication d'identité¹¹⁹. » C'est ici que la même revendiquée par les abus de mémoire en tant qu'itération du même ou « tentation identitaire » est confrontée à l'ipséité de l'identité. C'est également ici que la *commodification* des identités et le système d'échanges qui la soutient par la mise en concurrence de témoins culturels s'en trouvent le plus directement éprouvés. Car, ce qu'énonce Edgar Fall c'est le refus d'une connaissance de soi fondée sur un « moi égoïste et narcissique¹²⁰ », sur « son solo¹²¹ » (F : 167 et 175). Et ce qu'y induit les

¹¹⁹ *Ibid.*, p. 98.

¹²⁰ Paul Ricœur, *Temps et récit 3. Le temps raconté*, op. cit., p. 443.

¹²¹ L'idée d'écoulement de sa parole (F : 28) reprend celle du « solo » que le narrateur hétérodiégétique précise comme suit : « Dans cette cataracte de paroles, comme dans tout ce qu'on

stratégies narratives dont nous avons parlées c'est le sens d'une mise en valeur de la mémoire critique par laquelle « [l]e soi de la connaissance de soi » ressort du « fruit d'une vie examinée »¹²².

L'examen d'une vie signifie, selon le mot de Ricœur, « [...] une vie épurée, clarifiée par les effets cathartiques des récits tant historiques que fictifs véhiculés par notre culture¹²³. » En ce sens, « [l']ipséité est [...] celle d'un soi instruit par les œuvres de la culture qu'il s'est appliquées à lui-même¹²⁴. » La faculté d'auto-désignation comme sa relation immédiate au collectif sont ainsi à replacer au centre de nos dernières remarques sur l'histoire. À ce propos, bornons-nous simplement à souligner que le roman *La fabrique de cérémonies* pose de façon aigu ce qui n'est qu'implicite dans *La Polka* : la question du *revenu*, de l'*impensé*, de ce que nous avons volontiers appelé l'absent dans toute entreprise historique. Il attire l'attention sur ce qui, dit Certeau, « [...] est *devenu* impensable pour qu'une identité nouvelle *devienne* pensable¹²⁵. » Plus encore, il renvoie à la pluralité dont Ricœur rappelle qu'elle est inhérenté à l'origine du pardon¹²⁶. Ainsi, il dénie au récit le pouvoir de saturer l'abîme entre l'impardonnable et le pardonnable, et ouvre à la possibilité de faire ce que Johnny-Quinquelibia suggère : « [...] commencer par là, par s'accorder un crédit mutuel de pardon [...] ». C'est là en fait non seulement la condition de la quête d'un langage commun en contexte de violences postcoloniales, mais, de toute évidence, la condition première du récit.

appelle converser, ici ou ailleurs, il y a ce moment nécessaire où chacun fait son solo, où chacun révèle ce qu'il souhaiterait désigner aux yeux de tous comme sa part intime, son for intérieur, forcément lumineux, le centre d'intérêt, ça appelle le respect : moi-même qui vous parle. » (F : 167)

¹²² Paul Ricœur, *Temps et récit 3. Le temps raconté*, op. cit., p. 443.

¹²³ *Ibid.*, p. 444.

¹²⁴ *Ibid.*, p. 444.

¹²⁵ Michel de Certeau, *L'écriture de l'histoire*, op. cit., p. 17.

¹²⁶ Paul Ricœur, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, op. cit., p. 632.

2.4 Conclusion

Steeve Renombo Ogoula¹²⁷ est un des rares critiques qui s'est attaché à étudier les enjeux de la mémoire et de l'histoire dans *La fabrique de cérémonies*. À l'instar de Jean-Marc Moura, il soutient que l'histoire et la mémoire n'entrent plus aujourd'hui dans les littératures africaines francophones parmi les « [...] principales métaphores de l'expérience littéraire [...] »¹²⁸. Il argue que « [...] la mémoire, comme plombée, se trouve dans l'incapacité de réactiver le passé et ainsi restaurer la subjectivité¹²⁹. » La discussion proposée par Ogoula articule en fait deux propositions : d'une part, illustrer « [...] l'échec de la mémoire à refigurer les séquences d'un passé et d'une identité devenus diffus, vaporeux [...] », d'autre part, démontrer ce en quoi le roman de Kossi Efoui contribue à « [...] élaborer une esthétique et une théorie de l'expérience scripturale de cette mémoire devenue intransitive¹³⁰. » En recoupant ces deux propositions sous la bannière de « [l']aboli[tion de] la vieille anthropologie positiviste¹³¹ » ou, encore, d'une lutte à finir avec le « péché positiviste et "transitiviste"¹³² », Ogoula escompte contrer la tendance à saturer ce que, après Jacques Derrida, nous avons appelé l'abîme entre le pardonnable et l'impardonnable; c'est-à-dire cette tendance « [...] à vouloir que cette impression, ce trou, se remplisse de sa véritable

¹²⁷ Steeve Renombo Ogoula, « "Patries imaginaires" : Essai sur la mémoire intransitive dans *La Fabrique de cérémonies* de Kossi Efoui », dans Frédéric Mambenga-Ylagou (dir.), *Ajouter du Monde au Monde : symboles, symbolisations, symbolismes culturels dans les littératures francophones d'Afrique et des Caraïbes*, Montpellier, Publications de Montpellier III, 2007, p. 125-147.

¹²⁸ Steeve Renombo Ogoula, *op. cit.*, p. 125, Jean-Marc Moura distingue quant à lui une première relation des écrivains africains francophones à l'histoire en ces termes : « La scénographie postcoloniale inscrit donc souvent l'œuvre dans le retour et le cheminement rétrospectif, non par nostalgie ou regret, mais pour faire jouer un passé (perdu et mythifié) contre un présent d'aliénation et / ou pour expliquer, voire orienter une situation actuelle et problématique. L'histoire intervient comme une donnée positive, dynamisante, de la construction de la temporalité énonciative. » Il en distingue une deuxième, plus récente, qui relèverait du « caractère [éminemment] hybride de[s] œuvres » africaines francophones contemporaines : « Ce multiculturalisme allègre a sa contrepartie : l'absence de poids historique [...]. À la différence des écrivains des premières générations postcoloniales ou des auteurs autochtones ou féminins, concernés de prime abord par le problème de la résistance aux formes de la domination, la *World Fiction* ne fait pas du combat contre un nouvel néo-impérialisme son thème majeur. » Jean-Marc Moura, *op. cit.*, p. 136-137 et 145.

¹²⁹ Steeve Renombo Ogoula, *op. cit.*, p. 125.

¹³⁰ *Ibid.*, p. 128.

¹³¹ *Ibid.*, p. 146.

¹³² *Ibid.*, p. 138.

substance [et, ce faisant, que s']interromp[e] le jeu de l'imminence de ce qui jamais ne se dévoile¹³³. »

Notre étude des abus de mémoire et de la mise en crise de l'institution du témoignage ont toutes deux pointé vers une critique élevée dans le roman *La Polka* et, surtout, dans *La fabrique de cérémonies* contre ce que Michel de Certeau appelle « une épistémologie de la transparence ». En ce point, nous signons un accord évident avec Ogoula. Cependant, dans une telle avancée en direction de l'*intransivité* de la mémoire, ce qui nous semble omis et dans une certaine mesure concédé par Ogoula est le fait que l'on puisse prêter à Edgar Fall « une vie intérieure intense » qui, à plusieurs égards, évite que « pèse sur la logique du récit la sanction de l'inertie »¹³⁴. Le plaidoyer pour une « impossibilité de l'œuvre » chez le sujet, pour « la suspension radicale de toute perspective » demeure en somme difficilement conciliable avec la posture « permettant par "utopie rétrospective" de ré-inventer l'histoire : d'en ouvrir le champ des possibles... »¹³⁵. C'est ici que la *transitivité* de la mémoire nous semble être d'un certain secours. Car, tout en représentant des discours historiens dont l'émergence repose sur le postulat d'une mort ou la création d'absents, comme en discute de Certeau¹³⁶, les romans d'Efoui se gonflent de stratégies discursives et narratives qui permettent une alternance entre niveaux de *présence* et d'*absence*. La formulation d'une critique dans les romans d'Efoui repose sur cette alternance, sur la persistance du « paradoxe pragmatique », avons-nous dit. C'est, selon nous, à la condition d'un jeu habile entre *transitivité* et *intransitivité* que le paradoxe reste vif, critique, et que nous pouvons dire qu'Edgar Fall ne fait pas que soliloquer dans son coin, mais que sa quête vise son inscription « dans un présent d'initiative. »

La vérité demeure ainsi un enjeu dans les romans d'Efoui. Edgar Fall n'affirme-t-il pas : « Je cherche les coulisses, la vérité, Lucia, si je suis dans cette nuit, c'est pour chercher les coulisses » (*F* : 153)? C'est dire que ce qui maintient la vérité au niveau d'un enjeu est

¹³³ *Ibid.*, p. 138-139.

¹³⁴ *Ibid.*, p. 134.

¹³⁵ *Ibid.*, p. 131 et 141.

¹³⁶ Michel de Certeau, *L'écriture de l'histoire*, *op. cit.*, p. 73.

inséparable de la quête d'une parole située. Le propos de notre prochain chapitre vise précisément à étudier cette relation problématique à travers le prisme des rapports subjectifs et collectifs à l'espace et au temps dans les romans d'Efoui.

CHAPITRE 3

TEMPS ET ESPACE EN CONTEXTE DE VIOLENCES POSTCOLONIALES

3.1 Introduction

Dans ce dernier chapitre, nous souhaitons *ancrer* nos réflexions sur le corps, la mémoire, l'histoire et l'identité en contexte de violences postcoloniales dans une considération de l'espace et du temps. À l'instar de Michel Foucault, il s'agit de considérer les « hétérotopies » et les « hétérochronies » en jeux dans les romans *La Polka* et *La fabrique de cérémonies* en nous penchant sur les modalités d'une mise en scène de « lieux utopiques » et de « moments uchroniques »¹. Dans la mesure où ces lieux et ces moments découpent des espaces marqués à la fois par leur exterritorialité et leur ouverture, ce dernier chapitre vise à éclairer cette contradiction tout en proposant qu'elle participe de la configuration d'une perspective singulière sur le monde². En somme, c'est à la constitution de « contre-espaces » que nous nous intéresserons, et ce, dans la mesure où ils participent d'expériences subjectives et collectives inédites.

3.2 Balises théoriques

3.2.1 « Hétérotopies » et « hétérochronies »

Dans un court essai « abondamment traduit et commenté » depuis sa première publication en 1984³, Michel Foucault distingue, dans l'histoire de l'humanité, ce qui relève du désir d'utopie ou de transport radical vers « ce qui n'a vraiment aucun lieu » de la constitution effective d'utopies « [...] qui ont un lieu précis et réel, un lieu qu'on peut situer

¹ Cf. Michel Foucault, *Le corps utopique, les hétérotopies*, op. cit., p. 23, 25 et 30.

² Cf. *Ibid.*, p. 32.

³ Daniel Defert, « "Hétérotopie" : tribulations d'un concept entre Venise, Berlin et Los Angeles », dans Michel Foucault, *Le corps utopique, les hétérotopies*, op. cit., p. 38.

sur une carte; des utopies qui ont un temps déterminé, un temps qu'on peut fixer et mesurer selon le calendrier de tous les jours⁴. » C'est à ces dernières utopies qu'il désigne comme des lieux « *absolument* différents », des « utopies situées », des « lieux réels hors de tous les lieux », des « *contre*-espaces » et, enfin, comme des « *hétéro*-topies » qu'il consacre en fait le plus gros de son essai.

Pour les fins de notre étude, réduisons la définition générale qu'en donne Foucault à deux caractéristiques principales. D'une part, les « *hétéro*-topies » juxtaposent à « [...] un lieu réel plusieurs espaces qui, normalement, seraient, devraient être incompatibles⁵. » Au nombre des exemples que fournit Foucault, retenons la prison, la maison de prostitution, le jardin⁶. D'autre part, une hétérotopie est « [...] un lieu ouvert, mais qui a cette propriété de vous maintenir au dehors⁷. » Le « système d'ouverture et de fermeture qui [l']isole par rapport à l'espace environnant » est constitué soit par un réseau de contraintes, soit par des rites ou un quelconque processus de purification⁸. Dans l'espace social, sont ainsi ménagés et codés des espaces qui lui sont *extérieurs*, des *dehors* qui se maintiennent comme tels parce que participant de la définition d'un *dedans*.

Outre ces caractéristiques relatives à l'espace, Foucault souligne que les hétérotopies « [...] sont liées le plus souvent à des découpages singuliers du temps⁹. » « Lieux utopiques » et « moments uchroniques » définissent tous deux les hétérotopies dont Foucault soutient qu'elles sont « parentes [...] des hétérochronies »¹⁰. Au nombre des exemples qui illustrent ce couplage, mentionnons le cimetière en tant que « [...] lieu d'un temps qui ne s'écoule plus¹¹. » Notons également le musée qui répond à « [...] la volonté d'enfermer dans un lieu

⁴ Michel Foucault, *Le corps utopique, les hétérotopies*, op. cit., p. 23 et 25.

⁵ *Ibid.*, p. 28-29.

⁶ *Ibid.*, p. 27, 29 et 32.

⁷ *Ibid.*, p. 32.

⁸ *Ibid.*, p. 32

⁹ *Ibid.*, p. 30.

¹⁰ *Ibid.*, p. 23 et 30.

¹¹ *Ibid.*, p. 30.

tous les temps [...]»¹². » Enfin, évoquons ces « hétérotopies non pas éternitaires mais chroniques » parmi lesquelles figurent le théâtre, les foires et, ce qui n'est pas sans lien avec le propre de notre étude, l'activité romanesque¹³. Les hétérotopies sont en somme des lieux à la fois de *présence* et d'*absence*, des « unités spacio-temporelles » dont la fonction principale est, comme l'indique Daniel Defert, de « [...] ritualis[er] des clivages, des seuils, des déviations et [de] les localis[er] »¹⁴. »

Ce bref aperçu des hétérotopies demeurerait incomplet si nous n'y ajoutions que rien en elles ne les empêche d'être en proie à leur résorption, à leur disparition ou à leur remplacement¹⁵. Ce trait leur revient par définition, déjà, puisque les hétérotopies sont formées par opposition; l'opposition dehors/dedans leur est définitoire. C'est d'ailleurs en vertu de forces oppositionnelles que Defert peut parler de ritualisation et que Foucault peut affirmer que les hétérotopies effacent, neutralisent ou purifient les autres lieux de l'espace social¹⁶. Or, ce sur quoi nous devons aussi insister c'est sur la force de contestation qui se dégage de ce processus de différenciation et qui se traduit par des « contestations mythiques et réelles de l'espace où nous vivons »¹⁷. » C'est là même « [...] ce qu'il y a de plus essentiel dans les hétérotopies »¹⁸. » Selon Foucault toujours, l'exercice de cette contestation prend deux formes : soit « [...] en créant une illusion qui dénonce tout le reste de la réalité comme illusion, [soit], au contraire, en créant réellement un autre espace réel aussi parfait, aussi méticuleux, aussi arrangé que le nôtre est désordonné, mal agencé et brouillon [...] »¹⁹. » C'est

¹² *Ibid.*, p. 30.

¹³ *Ibid.*, p. 30-31.

¹⁴ Daniel Defert, *op. cit.*, p. 41.

¹⁵ Michel Foucault, *Le corps utopique, les hétérotopies*, *op. cit.*, p. 27.

¹⁶ *Ibid.*, p. 24.

¹⁷ *Ibid.*, p. 25.

¹⁸ *Ibid.*, p. 33.

¹⁹ *Ibid.*, p. 34. Pour illustrer son propos, Foucault fournit les exemples de contestation suivants : « Avec la colonie, on a une hétérotopie qui est en quelque sorte assez naïve pour vouloir réaliser une illusion. Avec la maison close, on a en revanche une hétérotopie qui est assez subtile ou habile pour vouloir dissiper la réalité avec la seule force des illusions. » *Ibid.*, p. 35.

dire que la considération de l'hétérotopie comme lieu confère au *hors-lieu* une forme particulière d'*intérieurité* qui lui vaut d'articuler une contestation.

3.2.2 L'exil et l'*intérieurité* de la frontière

Du concept d'hétérotopie, Michel Agier dégage quelques applications pour expliciter la condition contemporaine de l'exilé. En tout premier lieu, ses observations anthropologiques l'incitent à soutenir que « [l']exil a changé de siècle [...] »²⁰, que les dimensions morale, intellectuelle et politique qui présidaient au droit à l'asile depuis les années 1930 ont été remplacées dans les années 1990 par des considérations d'ordre institutionnel²¹ qui mettent un terme à l'asile comme droit universel et, ce faisant, criminalisent les déplacements d'un pays à un autre. Au niveau symbolique, ces considérations trouvent leur efficace dans le « [...] rejet du minimum d'humanité auquel chaque humain peut prétendre avoir droit [...] »²². Ainsi, que la violence puisse être dite, après Michel Wieviorka, « [...] constitu[er] une catégorie bien plus centrale qu'auparavant pour penser le dedans et le dehors, la société et son environnement »²³, cette nouvelle condition d'exilé le souligne avec acuité.

La criminalisation des déplacements et la fin du droit à l'asile n'ont pas mis fin aux exils, loin s'en faut²⁴. Seulement, au nombre des migrations s'ajoute le fait que l'état de

²⁰ Michel Agier, *op. cit.*, p. 34.

²¹ *Ibid.*, p. 31.

²² *Ibid.*, p. 44.

²³ Michel Wieviorka, « Le nouveau paradigme de la violence », *op. cit.*, p. 16.

²⁴ Selon les données fournies par Bouda Etemad, les décolonisations déclenchèrent un cycle de migrations très important à l'échelle de la planète. Tandis qu'on dénombrerait entre 850 000 et 900 000 morts dues aux guerres de décolonisation, ces mêmes guerres entraînèrent l'exil de 9 millions de personnes vers les métropoles et forcèrent 35 millions d'autres à des migrations internes. Cf. Bouda Etemad, *La possession du monde : poids et mesures de la colonisation (XVII^e-XX^e siècles)*, Bruxelles, Éditions Complexe, 2000, p. 271 et 278. À titre indicatif, comparons ces données à celles que nous fournit Michel Agier et qui correspondent à des dynamiques migratoires plus récentes : « Le HCR [Haut Commissariat des Nations unies pour les réfugiés] gérait en 2008 plus de 300 camps de réfugiés dans le monde dont plusieurs dizaines avaient plus de 25 000 habitants et quelques-uns jusqu'à 100 000. Environ six millions de réfugiés statutaires étaient maintenus dans ces camps, dont près de la moitié se trouve en Afrique et le tiers en Asie. » En y ajoutant les quelques 60 camps de

migrant dure, que les déplacements se segmentent en tant de points de chute sans pour autant que l'exilé trouve à arriver. Une « nouvelle langue mondiale gestionnaire » condense ce parcours en des lieux précaires que les mots « [p]ays tampons, asile interne, asile humanitaire ou temporaire, externalisation, réadmission » désignent et délimitent, tout en saturant le sens de son expérience²⁵. En somme, depuis les années 1990, l'exilé est devenu celui qui est sans place dans un monde commun, le « mis à l'écart dedans », l'étranger tout à la fois tenu dehors et maintenu sous contrôle, à la fois relégué hors et forcé dedans par de nouvelles violences qu'Agier identifiera au dispositif « d'encampement »²⁶.

C'est donc en croisant ses observations aux réflexions de Michel Foucault qu'Agier propose deux applications du concept d'hétérotopie. La première lui permet de définir ce qu'il appelle une « fiction d'exterritorialité », c'est-à-dire, rappelons-le, le processus par lequel est « [...] récré[é] un hors-lieu au sein du monde commun²⁷. » Agier estime à juste titre important de justifier son recours à l'expression « fiction », d'autant que cette exterritorialité est, de son propre avis, « tant ressentie » :

Pour dire d'emblée l'écheveau des responsabilités, leur faire face : dans un monde fini et plein, il n'y a pas de dehors, pas de vide entre le mondial et la somme de tous les États-nations. En conséquence, le « dehors » d'un État est le « dedans » d'un autre. Ni ici ni là, les « enfermés dehors » – ceux dont a parlé Michel Foucault [...] – sont des mis à l'écart dedans. La « chose » extraterritoriale n'a pas de définition

réfugiés palestiniens gérés par l'UNRWA (*United Nations Relief and Works Agency for Palestine Refugees in the Near East* – Office de secours et de travaux des Nations unies pour les réfugiés de Palestine dans le Proche-Orient) et les camps de déplacés internes (*IDPs – Internally displaced persons*) : « [c]'est au total plus d'un millier de camps dans le monde où vivent au moins 12 millions de personnes, réfugiées et déplacées. Ce chiffre n'inclut pas les très nombreux campements auto-installés, les plus éphémères et les moins visibles parmi toutes ces installations, ni les 250 centres de rétention et zones d'attente en Europe dont les occupants, plusieurs dizaines de milliers, fluctuent sans cesse. » Finalement, il faudrait également compter les « [c]inquante millions de "victimes de déplacements forcés" selon le HCR, auxquels s'ajoutent selon la Banque mondiale 100 millions de personnes chassées de chez elles par des spoliations massives de terres en vue de la réalisation de barrages et autres grands travaux d'infrastructure, de projets d'entreprises forestières, minières ou agro-industrielles. » Cf. Michel Agier, *op. cit.*, p. 59-60 et 81.

²⁵ Michel Agier, *op. cit.*, p. 44.

²⁶ *Ibid.*, p. 22-23 et 61.

²⁷ Michel Agier, *op. cit.*, p. 96.

intrinsèque, seule une décision juridique ou rhétorique la fait exister par la parole ou le décret *ad hoc* et pour un temps donné, donc par une règle d'exception²⁸.

La « fiction d'exterritorialité » n'a pas à strictement parler une valeur descriptive, sinon pour désigner le processus par lequel est construite la « "chose" extraterritoriale »²⁹. Elle s'inscrit plus largement dans un dispositif, appelé « d'*encampement* »³⁰, qui ne trouve toute son efficace que par « [...] la difficulté accrue du passage aux frontières, et le recours systématique aux camps [...] : ici et là-bas des centres d'hébergement, de rétention, des zones d'attente, zones de transit, camps et villages de réfugiés, camps de déplacés³¹. »

Couplée à la première, la deuxième application que propose Agier permet de qualifier la condition contemporaine de l'exilé comme hétérotopie. D'une part, l'exil est entendu comme parcours éprouvé par l'exilé, maintenu à l'écart et sous contrôle, pour qui « [...] l'impossibilité de sortir pour arriver devient plus évidente [et] prend la forme d'un réseau de lieux placés à l'entre-deux, au lieu de la frontière infranchissable³². » À ce niveau subjectif, l'exil trace une « topographie sensible³³ » que ses parcours « dessinent [à leur tour comme] la carte de l'exil intérieur³⁴. » L'« exil intérieur » devient plus précisément l'expérience de la « [...] double absence de qui n'a plus de place, place perdue du pays laissé et place introuvable du pays sans hospitalité³⁵. » Il est l'expérience répétée de « l'enquête » et du « "traçage" », d'une confrontation récurrente à « [...] la question "pourquoi êtes-vous là?" [qui, argue Agier,] fait elle-même partie du problème [et] ne débouche sur aucune

²⁸ *Ibid.*, p. 22-23.

²⁹ Il n'est pas inintéressant de rappeler ici que l'idée même de « monde » n'est pas que le fruit de l'observation de l'anthropologue qu'est Agier. Elle recouvre aussi une valeur stratégique : « Monde est [...] le mot qui possède, aujourd'hui, la même faculté critique, révélatrice et politique, que l'idée d'universalisme. On ne le voit nulle part, mais il permet de dire l'injustice à l'échelle planétaire et en premier lieu à l'égard des mobilités qui se déroulent à cette échelle-là : il montre du doigt l'objet d'un conflit ouvert à propos de la liberté de circuler et de la possibilité de trouver une place dans un *monde commun*. » *Ibid.*, p. 27-28.

³⁰ *Ibid.*, p. 61.

³¹ *Ibid.*, p. 55.

³² *Ibid.*, p. 22.

³³ *Ibid.*, p. 80.

³⁴ *Ibid.*, p. 22.

³⁵ *Ibid.*, p. 59.

solution »³⁶. Le « temps suspendu³⁷ » est aussi une des formes sensibles du dispositif qui fait de l'exil un déplacement sans point d'arrivée, et « l'incertitude de la durée³⁸ » en est une autre qui renvoie au déplacement en tant que parcours. Prises ensemble, ces deux expériences subjectives du temps signalent la discordance et la concordance propres à une *intérieurité*. Elles explicitent le temps du « [...] processus toujours recommencé d'*arrangement instable* entre la mort et la vie, entre la mise au ban et l'invention de la ville aux limites³⁹. »

C'est en ce sens que, d'autre part, nous pouvons soutenir que l'exil est un *contre-espace*, qu'Agier peut avancer qu'il est un « couloir⁴⁰ » composé d'une foule de « [...] lieux d'une vie précaire encore vivable, la marque d'une présence récalcitrante plus ou moins collective, durable et organisée⁴¹. » À ce niveau collectif, cette fois, les expériences du temps se modulent suivant « [...] la prévision implicite d'une durée, comme un réflexe de seconde vie, une vie de rechange⁴². » L'inscription de ces lieux dans l'espace, de ces « intérieurs » ou de ces « espaces intermédiaires situés *dedans* » prend quant à elle diverses formes⁴³. Agier mentionne tout d'abord le camp en précisant qu'il est « l'espace de la frontière comme nouveau monde, un monde autre, "hétérotopique" [...] »⁴⁴. Une autre forme est celle du refuge qui, « [...] à défaut d'hospitalité, est un dernier recours de survie [et] un début⁴⁵. » Finalement, une dernière forme de cette inscription qui, elle, relie entre eux les différents lieux du parcours de l'exil, est ce qu'Agier appelle le « *ban-lieu* du monde⁴⁶ ». En tant que *contre-espace*, il se définit par la rencontre entre « [...] les déplacés de l'exil intérieur [et] les

³⁶ *Ibid.*, p. 57.

³⁷ *Ibid.*, p. 23.

³⁸ *Ibid.*, p. 80.

³⁹ *Ibid.*, p. 92.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 27.

⁴¹ *Ibid.*, p. 92-93.

⁴² *Ibid.*, p. 93.

⁴³ *Ibid.*, p. 74.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 58.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 93.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 73.

exilés de la ville⁴⁷. » En tant qu'espace de la relégation, il est « [...] le paysage continu d'une expérience de l'exil pour ceux qui sont traités comme des étrangers ici et là⁴⁸. » En somme, ce que le camp, le refuge, le *ban-lieu* du monde, bref, ces hétérotopies ont en commun est de manifester l'action de dispositifs qui *déplacent* l'exilé aux « limites de la loi⁴⁹ » et qui, par le fait même, produisent des discontinuités spatiales et temporelles qui pourront devenir autant de lieux d'une perspective (précaire, certes) assumée par des *déplacés*. Ce que le *ban-lieu* ajoute à ces remarques est l'idée que les espaces qui le composent sont liés, qu'est perceptible une « *continuité* » à l'échelle du monde et que celle-ci fait partie intégrante de l'*intérieurité* prêtée à une perspective assumée du *dehors* :

Ces espaces représentent [...] une expérience nouvelle de la localité pour tous ceux qui ne trouvent pas de place dans le dispositif des villes et des États d'un monde partiellement mondialisé, et qui à ce titre lui deviennent « étrangers » parce que contenus dans les lieux mêmes de leur relégation économique et politique. Ces expériences et ces lieux en marge forment un continuum où le Nord et le Sud se rejoignent effectivement, où leur *contemporanéité* se manifeste sous la forme d'une *continuité*, celle que les parcours tracent entre les espaces⁵⁰.

3.2.3 Identité, violences postcoloniales, narration

Ces réflexions de Michel Foucault et de Michel Agier apportent un éclairage indéniable à notre propos dès lors que nous nous avisons de concevoir les différentes figures du revenant, du disparu et du migrant dans les romans *La Polka* et *La fabrique de cérémonies* comme autant de représentations d'hétérotopies inscrites sous le paradigme de l'exil. Dès l'abord, ils nous obligent à une certaine prudence devant les discours critiques qui insistent

⁴⁷ *Ibid.*, p. 73. Agier précise encore la nature de cette rencontre de la façon suivante : « Rencontre entre les "locaux" maintenus aux marges de la ville – jusqu'à devenir eux-mêmes des "étrangers de l'intérieur" dont la position marginale [...] est réinterprétée et figée en termes identitaires, à caractère ethnique, religieux ou national ("Noirs", "Arabes", "Musulmans", etc.) – et les autres étrangers, migrants ou réfugiés venus d'ailleurs et confinés dans une limite qui s'élargit tout juste assez pour faire de l'exil un long couloir. »

⁴⁸ *Ibid.*, p. 79-80.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 28.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 82.

sur l'absence de lieux ou de *topos* dans les romans de Kossi Efoui⁵¹. Ensuite, ils nous permettent d'envisager les représentations des violences postcoloniales dans ses romans non pas comme représentations « baroques », ni comme reprises des mythes du Chaos ou de l'Apocalypse, mais bien comme ordonnancement d'un monde qui exclut. En ce sens, les représentations des violences postcoloniales participent à « [...] ce complet recouvrement du désordre par l'ordre[; soit ce qui, précisent Anne-Élizabeth Côté et Julie Girard-Lemay,] empêche de penser la violence uniquement du côté du désordre⁵². » En dernière analyse, les textes de Foucault et d'Agier nous permettent de nous interroger sur ce *complet* recouvrement du désordre par l'ordre en nous penchant sur les œuvres d'Efoui, en particulier, sur les stratégies narratives qui réactualisent « la dialectique fondamentale entre ordre et désordre⁵³ ».

Transposée au plan du récit, une interrogation de « la relation dialectique entre ce qui appelle le sens et ce qui le fixe⁵⁴ », pour reprendre une autre formulation de Côté et Girard-Lemay, signifie encore porter une attention à ce que Paul Ricœur désigne comme « [...] la solution poétique du paradoxe de distention-intention⁵⁵. » Ricœur définit la distention comme « [...] la faille qui ne cesse de s'insinuer au cœur du triple présent : entre le présent du futur,

⁵¹ Cf. Xavier Garnier, « Note de lecture : Kossi Efoui – *La Fabrique de cérémonies* », *Notre librairie*, n° 146, « Nouvelle génération – 1. Afrique noire », 2001, p. 39; Claire Dehon, *Le réalisme africain : le roman francophone en Afrique subsaharienne*, Paris, L'Harmattan, 2002, p. 368; Jacques Chevrier, « Afrique(s)-sur-Seine : autour de la notion de "migritude" », *Notre librairie*, n°s 155-156, « Identités littéraires », 2004, p. 87-88; Tirthankar Chanda, « Les combats d'une nouvelle génération d'écrivains. Tant que l'Afrique écrira, l'Afrique vivra », *Le Monde diplomatique*, décembre 2004, en ligne, <<http://www.etonnants-voyageurs.com/spip.php?article1574>>, consulté le 16 octobre 2007; Sélom Komlan Gbanou, « La traversée des signes : roman africain et renouvellement du discours », *Revue de l'Université de Moncton*, vol. 37, n° 1, 2006, p. 55, 56 et 61; Steeve Renombo Ogoula, *op. cit.*, p. 145.

⁵² Anne-Élizabeth Côté et Julie Girard-Lemay, « L'ordre dans le politique et dans le récit », dans André Corten (avec la collaboration d'Anne-Élizabeth Côté) (dir.), *op. cit.*, p. 61. L'italique est de nous et répond à notre souhait de maintenir ouverte la possibilité d'une discussion sur l'incomplétude du recouvrement du désordre par l'ordre.

⁵³ *Ibid.*, p. 61.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 61.

⁵⁵ Paul Ricœur, *Temps et récit 1. L'intrigue et le récit historique*, Paris, Seuil, 1983, p. 130.

le présent du passé et le présent du présent⁵⁶. » Ainsi, ajoute-t-il : « [...] la *discordance* naît et renaît de la *concordance* même des visées de l'attente, de l'attention et de la mémoire⁵⁷. » C'est à ce paradoxe que Ricœur nous invite à être attentif et, surtout, à sa solution, voire aux configurations narratives qui, par leur clôture, ultimement, conduisent à sa conversion en « dialectique vivante »⁵⁸.

Dans la mesure où notre étude a plus souvent qu'à son tour illustré ce en quoi *La Polka* et *La fabrique de cérémonies* sont du nombre de « [...] ces cas déroutants de la narrativité [...] »⁵⁹, nous ne pouvons que demeurer perplexe devant une telle invitation. C'est sans doute cette perplexité qui autorise d'ailleurs maintes critiques à se concentrer sur le désordre auquel nous avons préféré prêter la signification d'un appel de sens ou d'une quête de sens qui semble ne pas connaître de solution. La question qui nous préoccupe doit en fait être reformulée en fonction de cette semblance : comment lire dans la mise en intrigue des personnages⁶⁰ autre chose que la « [...] mise à nu de l'ipséité par perte de support de la mêmeté [...] »⁶¹? Plus encore, si, comme le suggère Ricœur, « [à] la perte d'identité du personnage correspond [...] la perte de la configuration du récit et en particulier une crise de la clôture du récit [...] »⁶², sur quoi repose cette conviction qui est nôtre et qui veut qu'à

⁵⁶ *Ibid.*, p. 49. L'idée de « triple présent » est autrement explicitée par Ricœur lorsqu'il se penche sur sa relation à l'action : « Il est aisé de récrire chacune des trois structures temporelles de l'action dans les termes du triple présent. Présent du futur? *Désormais*, c'est-à-dire à partir de maintenant, je m'engage à faire ceci *demain*. Présent du passé? J'ai *maintenant* l'intention de faire ceci parce que je viens *juste* de penser que... Présent du présent? *Maintenant* je fais ceci, parce que *maintenant* je peux le faire : le présent effectif du faire atteste le présent potentiel de la capacité de faire et se constitue en présent du présent. » *Ibid.*, p. 118-119.

⁵⁷ *Ibid.*, p. 49.

⁵⁸ *Ibid.*, p. 130.

⁵⁹ Paul Ricœur, *Soi-même comme un autre*, op. cit., p. 177-178.

⁶⁰ L'idée de mise en intrigue des personnages nous vient de Ricœur qui argue que le « [...] rôle [du personnage] dans le récit relève de la même intelligence narrative que l'intrigue elle-même. » L'identité des personnages est ainsi à comprendre comme « identité au plan de la mise en intrigue »; ce qui suppose qu'elle soit interprétée « [...] en termes dynamiques, par la concurrence entre une exigence de concordance et l'admission de discordances qui, jusqu'à la clôture du récit, mettent en péril cette identité. » *Ibid.*, p. 168-170.

⁶¹ *Ibid.*, p. 178.

⁶² *Ibid.*, p. 177.

travers tant de périls nous puissions suggérer que la dialectique entre discordance et concordance demeure vivante? Notre premier chapitre a déjà ouvert une brèche dans ce sens en documentant la possibilité d'une perspective sur le monde assumée par le narrateur de *La Polka*. Notre deuxième chapitre a affermi cette intuition en discutant les stratégies d'émergence des linéaments d'une mémoire intime chez Edgar Fall, dans *La fabrique de cérémonies*. Il nous faut à présent penser leurs continuités et leurs discontinuités en tant que modulations dans l'espace et dans le temps de la conflictualité dont nous avons dit qu'elle est inhérente à la constitution du sujet. Ainsi, à terme, serons-nous en mesure de qualifier ces modulations au titre d'un projet narratif.

3.3 Les œuvres - Écrire l'inédit

Les romans *La Polka* et *La fabrique de cérémonies* situent tous deux l'action des personnages dans une *négociation* avec le dispositif « d'encampement ». Leurs récits se déploient dans des espaces hétérotopiques, des *hors lieux* constitués par une « fiction d'exterritorialité ». Nous voudrions donc, dans un premier temps, mettre en évidence l'opérativité des représentations des violences postcoloniales dans la constitution et le confinement à ce *dehors*, tout en présentant les modes de *négociation* à l'œuvre ainsi que leur participation à la formation d'un *dedans*. Si la souffrance de la perte du *lieu* rappelle avec insistance la précarité de cette *intérieurité*, nous suggérerons, dans un deuxième temps, la réinscription de ces incidences dans une lecture de l'« exil intérieur ». Nous nous intéresserons en particulier aux stratégies narratives qui appuient des présents d'initiative et qui articulent et réactualisent des quêtes de sens.

3.3.1 Souffrances hétérotopiques

Avec *La fabrique de cérémonies*, il semble que la question de l'exil et, encore plus, toute discussion portant sur la formation d'une quelconque *intérieurité* bute sur l'orientation des discours critiques qui soulignent la nature des rapports entretenus par Edgar Fall au *pays d'accueil*, la France, et au *pays d'origine*, le Togo. Nulle image ne catalyse mieux cette

difficulté que celle, reconduite par maintes critiques à partir de l'œuvre marquante d'Aimé Césaire⁶³, du retour au pays natal. Pour mieux situer l'enjeu auquel se frotte notre analyse, reprenons ce propos de János Riesz qui est d'entre tous les critiques auxquels nous nous référons celui qui a le plus nettement discuté le parallèle entre les œuvres de Kossi Efoui et de Césaire en thématissant le retour au pays natal :

L'expérience de l'Europe semble déjà aller de soi, c'est là où l'on habite, c'est le pays dont on a pris la nationalité, c'est le lieu géométrique à partir duquel s'organise le voyage et s'ordonnent les « impressions d'Afrique »⁶⁴.

Dans son tableau distribuant le point de vue de narration dans diverses œuvres écrites par « une nouvelle génération de romanciers africains à Paris », Odile Cazenave signifie son accord avec la lecture de Riesz en répertoriant *La fabrique de cérémonies* parmi les « romans situés à Paris/en France⁶⁵ ». Bref, le problème auquel nous faisons face est celui du lieu depuis lequel une voix peut s'attester et être reconnue. Le parti privilégié par plusieurs critiques est celui du personnage *intégré* à la société française (le soi) qui vise par sa mise en récit ou son retour au pays natal à poser les jalons de nouveaux rapports à l'Afrique (l'autre). En somme, ce qui nous semble omis est la condition contemporaine de l'exilé telle que nous l'avons jusqu'ici discutée et les enjeux de sa représentation dans le récit.

Il est possible par ailleurs de comprendre ce à partir de quoi plusieurs critiques tirent leurs conclusions. Le fait qu'Edgar Fall occupe depuis plus de dix ans un « grenier parisien » (*F* : 120 – entre les âges de 22 et 32 ans) et, surtout, qu'il y *retourne* pose à l'évidence la question de la perspective du personnage. Toutefois, ce retour ne peut être confondu avec un quelconque retour au pays natal. Il s'inscrit plutôt dans le récit sous la forme active d'une reconduction du vœu d'une *intérieurité* dans un long parcours d'exil :

⁶³ Cf. Aimé Césaire, *Cahier d'un retour au pays natal*, Paris/Montréal, Présence africaine/Guérin littérature, 1990 [1947], p. 7-65.

⁶⁴ János Riesz, « Le "retour au pays natal" dans *La fabrique de cérémonies* (2001) de Kossi Efoui », *Ponti ponts*, n° 3, 2003, p. 69.

⁶⁵ Odile Cazenave, *Afrique sur Seine : une nouvelle génération de romanciers africains à Paris*, Paris, L'Harmattan, 2003, p. 237-238.

De sorte qu'à force de couvrir, de ne faire que ça, la sécurité que lui offre ce grenier (encore aujourd'hui) garde soigneusement quelque chose d'utérin, et ce n'est pas sans un sentiment de gêne et d'inconfort que l'occupant s'y pelotonne et se voit vieux (F : 235)

Le parcours d'exil peut encore être explicité par la trajectoire d'Edgar Fall depuis son installation avec sa mère dans une villa du Quartier Nord (Togo – F : 174) à l'initiative de M. Halo (F : 126), là même où nous apprendrons « [...] qu'ils avaient toujours cohabité avec la mort, [...] qu'ils avaient longtemps confié leur vie à cela dont la fragilité était la menace permanente, dissimulée, sournoise, de mort subite » (F : 182), jusqu'à son arrivée à Paris à l'âge de vingt-deux ans en tant qu'étudiant boursier (F : 14-15) exclu de programmes d'éducation soviétiques privatisés après la chute de l'U.R.S.S. (F : 13 et 18). Il n'est d'ailleurs pas anodin que la métaphore du monstre soit reprise pour signifier la force de la loi à la fois dans le cas de la prison secrète de Tapiokaville érigée sous le Quartier Nord et dans celui du grenier parisien ou ce « huitième salissant » (F : 236) *habité* par Edgar Fall⁶⁶. Pour tout dire, dans le roman, il n'est pas de solution de continuité entre les *dehors*. Que nous nous efforcions de les rapporter au Togo (Quartier Nord et ses environs), à l'U.R.S.S. (Moscou) ou à la France (Paris), autrement dit, que nous tâchions à juste titre de différencier le dispositif « d'*encampement* » suivant ses inscriptions dans l'espace-temps, du point de vue où se place Edgar Fall, ils participent tous d'un même « couloir ».

En outre, ce qui conditionne la *continuité* de ces *hors lieux* est la prégnance de la précarité et d'une atmosphère que nous qualifierons de dysphorique. La vie dans le Quartier Nord est caractérisée par la peur d'être identifiés par un « marqueur de croix » et emprisonnés ou exécutés par « [l]es redresseurs des angles » qui partagent entre eux « un

⁶⁶ Des représentations de l'infrastructure de la prison secrète dans le cadre du programme télévisé de réconciliation nationale sur lequel nous nous sommes déjà penché en abordant la question des abus de mémoire, il sera dit : « L'ensemble du schéma prenant tout à coup l'aspect d'une coupe dans un organisme vivant, chaque rectangle solidaire de l'autre par une multiplication de flèches, chaque flèche un influx nerveux, répercutant l'ordre, la nécessité, d'agir sur le petit point rouge symbolisant quiconque répondait oui à l'énoncé de son nom [...] lorsque ce nom était prononcé par ces as de l'escamotage [...]. C'est donc ça, l'ossature de ce qu'on a appelé le monstre de Tapiokaville, une disposition sophistiquée de rectangles armés de flèches (F : 224-225 – Cf. p. 125). Du grenier qu'habite Edgar Fall, le narrateur hétérodiégétique dira : « [...] voici le terrible héros qui cohabite avec le monstre d'ennui, le boa colimaçon du huitième qui suce l'âme fraîche et jette les restes par la fenêtre » (F : 238).

ordre illisible » (F : 180-181). À cette profonde inquiétude s'ajoute l'exécution du père d'Edgar Fall (sous les ordres de M. Halo) tandis que celui-ci n'a que dix ans. Aussi, la mère d'Edgar Fall est-elle en proie à des violences sexuelles conduites par des invités de M. Halo, voire, comme le suggère le passage suivant, par M. Halo lui-même :

Tous ces MM Halo qui étaient entrés gratuits au monde, dans la juste limite des places au soleil, qui ne savaient pas ce que c'était que crier pour vivre [...]. Eux qui ne connaissaient de la gamme déjà fort confuse des sentiments humains que celui du devoir. Eux qui attendaient des femmes non pas qu'elles les désirent, mais qu'elles répondent présentes, par devoir, à la sollicitation de leur désir. Des hommes qui, en face de toute réticence, de la moindre résistance, procèdent par menaces et viols. Méchanceté, c'est trop dire peut-être. Souci d'ordre, oui (F : 227-228).

En réponse à ces agressions, seules persistent la protestation d'un regard⁶⁷ et « [...] une voix comme celle d'une autre, sa voix réelle en veilleuse[,] mett[ant] ainsi en veilleuse [...] la femme qu'elle était, qu'elle voudrait être, qu'elle voudrait mettre à l'abri, momentanément » (F : 45).

La vie d'étranger à Moscou n'est quant à elle autrement évoquée que par la présence d'Urbain Mango (autre étudiant du Togo) et l'artifice de la représentation médiatique des accords historiquement datés du sommet de Reykjavík (11-12 octobre 1986 – Islande) entre le membre du parti républicain et président états-unien, Ronald Reagan, et le secrétaire général du parti communiste de l'U.R.S.S., Mikhaïl Gorbatchev. La vie à Paris, enfin, est constituée de peu de gens et de peu de choses :

Peu de choses, en effet, pour faire jaser les huissiers qui seront plus tard les seuls invités-surprise de sa vie sans témoins. Les huissiers constatant, visite après visite, dictionnaires et bibelots. Visite après visite constatant l'insaisissable et l'inaccessible [...] (F : 234).

⁶⁷ « La mère posant sur eux le regard qui les forçait à lire enfin dans ses yeux comme ils lui étaient inconnus » (F : 47).

Tout au plus, trois ou quatre rencontres fortuites avec Urbain Mango (*F* : 18) et quelques rendez-vous avec Johnny-Quinquelibà que le lecteur devine dans des bars⁶⁸ ponctuent dix ans de vie à Paris. « Au même huitième et fatidique étage » (*F* : 237) habite un travesti péruvien et « dernier voisin vivant », Miss Garcia (*F* : 240); les deux autres locataires s'étant suicidés au cours des dernières années. L'« exil intérieur » est ainsi caractérisé par la solitude, un isolement plutôt, marqué dans l'espace par l'emplacement du lieu *habité*; c'est-à-dire « [...] le haut de l'immeuble où le tapis rouge fleurdelisé et l'ascenseur s'arrêtent au septième bienveillant » (*F* : 238). « [P]ris par ceux du septième doré comme un trafiquant de substances, un apache cultivant le cactus, une levure de pâte-à-shit [...] » (*F* : 236), Edgar Fall est du nombre de ces indésirables qui ne peuvent que « [...] forcer la pitié quand on est dépourvu de moignons et de croûtes pour attester de sa bonne foi » (*F* : 53). Pour sa part, ce sens diffus de communauté n'est autrement attesté que par la réaction des Parisiens *de l'intérieur* aux suicides et aux morts des relégués : « Pauv' gars, pauv' gars, pauv' gars, c'est quand les voisins compatissent. Fosse commune, désagréable crétin, c'est quand la mairie déplore. » (*F* : 237). À cette sorte de rituel réinscrivant le tracé d'une frontière, reproduisant la « fiction extraterritoriale » par laquelle *l'intérieur* peut encore se reconnaître tel, s'ajoute finalement un ensemble d'outils et de mécanismes de contrôle qui sont entre autres : les huissiers et, plus généralement, la persistante question « Que faites-vous là? » sous le couvert d'un intérêt manifesté par la variante « Que faites-vous dans la vie[?] » : « [...] une suspicion, l'accusation sournoise d'être clandestin dans le monde des vivants » (*F* : 99).

La hantise du retour chez Edgar Fall qui se manifeste tout au long du récit (*F* : 52, 59-60, 81, 120, 184-185, 191-192 et 232) de son bref séjour au Togo (cinq jours⁶⁹) ne

⁶⁸ Ce qui nous incite à concevoir ces rencontres est le message qu'Edgar Fall laisse à Johnny-Quinquelibà sur son répondeur : « Allô, Johnny-Quinquelibà. [...] Bip, Johnny-Quinquelibà tu n'es pas venu. Si tu es là, décroche. Tu me dois toujours dix verres de rhum, moins les six que je te dois. Quand est-ce qu'on se voit? » (*F* : 38).

⁶⁹ À titre indicatif, la narration du court séjour d'Edgar Fall au Togo se déploie quant à elle dans une durée (« temps chronologique ») mesurable à partir de « son équivalent spatial » que sont les 165 pages du roman qu'il couvre; soit près de 70 % de l'œuvre. Si la seule considération du temps chronologique peut solliciter une critique articulée autour du paradigme du retour au pays natal, c'est, nous semble-t-il, qu'elle suspend, disqualifie ou minimise d'autres figures du temps narratif : par exemple, le « temps raconté » ou, encore, le « temps "épargné", lequel n'est pas récit, mais vie. »

nous semble pas porter ombrage à ce que, après Michel Agier, nous avons analysé comme une représentation du *ban-lieu*. Comme en témoigne la réplique suivante adressée à Edgar Fall, « Né ici ne fait pas l'habitant, étranger » (F : 132), nous sommes bien confrontés ici au « [...] paysage continu d'une expérience de l'exil pour ceux qui sont traités comme des étrangers ici et là.⁷⁰ » L'idée du retour reprise par plusieurs critiques ne nous semble pas en tous points suspendue. Seulement, selon nous, elle s'inscrit dans l'effort persistant d'une narration de l'*ayant été là*, d'un travail de mémoire mené sous la forme d'une quête de sens qui instruirait le présent d'un sujet dont l'initiative est endiguée par la configuration concurrente d'une « fiction d'extraterritorialité ». Si Edgar Fall insiste pour dire : « Je me protège de cette solennité liée à l'idée de retour » (F : 52), ce n'est que pour mieux signifier une « [...] conscience et [une] souffrance du manque ou de la perte de sens⁷¹. » Ainsi, nous affirmerons que la hantise est à la perte de sens ce que la protection est à sa quête : un pôle dans la dialectique entre désordre et ordre qui, élevée au plan des stratégies narratives et de l'identité du personnage, se rapporte au « paradoxe de distension-intention » décrit par Paul Ricœur, surtout aux voies de sa conversion en « dialectique vivante »⁷².

Partant de cette analyse du roman *La fabrique de cérémonies*, nous pouvons faire l'économie d'une considération détaillée de *La Polka* ici, et formuler les constats suivants. Les deux romans ont ceci en commun qu'ils mettent tous deux en scène des héros dont la subjectivation est entachée par la souffrance d'une perte de sens, une souffrance que nous dirons *hétérotopique*. Ils partagent aussi une représentation des violences postcoloniales qui est moins le fait d'un lieu à l'exclusion de tout autre que d'un processus généralisé de reconduction d'une « fiction extraterritoriale » instrumentalisée par des violences et des contrôles différenciés. Enfin, un dernier point qui leur est commun est que ces romans forcent une lecture de l'« exil intérieur », d'une « topographie sensible » dont le sujet, au prix de beaucoup d'effort, tente de faire le récit.

Cf. Paul Ricœur, *Temps et récit 2. La configuration dans le récit de fiction*, Paris, Seuil, 1984, p. 151-152.

⁷⁰ Michel Agier, *op. cit.*, p. 79-80.

⁷¹ Alain Touraine et Farhad Khosrokhovar, *op. cit.*, p. 188.

⁷² Cf. Paul Ricœur, *Temps et récit 1. L'intrigue et le récit historique*, *op. cit.*, p. 130.

3.3.2 Lieu et temps du récit de l'*absent*

L'expérience de l'« exil intérieur » chez le narrateur dans *La Polka* a ceci de singulier que si elle trouve à s'énoncer, à figurer une *présence*, c'est qu'elle repose en grande partie sur l'antériorité d'un espace-temps hétérotopique inédit (St-Dallas) à partir duquel un futur peut être anticipé. Un des effets des violences postcoloniales est cependant de renvoyer le travail de mémoire du narrateur à « la qualité irréparable du temps »; c'est-à-dire, comme l'affirme Olivier Abel, à « [...] un événement [qui] coince dans un "après" qui ne peut plus être comme avant, dans une séquence d'où certains possibles ont été exclus irrémédiablement⁷³. » Dans ce contexte, comment « recommencer autrement »⁷⁴, s'inscrire dans le temps dès lors que celui-ci « s'est mis hors des mots de la vie » (*P* : 12)?

À ces questions, le récit offre au moins deux *réponses*. En premier lieu, en sollicitant continuellement la parole (*P* : 135), il invite à rien de moins qu'à réaliser l'événement énonciatif par lequel un présent est signalé. Si, comme l'énonce Paul Ricœur, [...] tous les instants sont des candidats de droit égal au rôle de moment axial [...] ⁷⁵, cette sollicitation a la double vertu de favoriser la reconnaissance de cet instant et de susciter l'acte qui confère à la fois aux événements racontés une *position* dans le temps et au sujet une *situation* par rapport à ces mêmes événements. C'est ainsi que nous comprenons qu'au principe de datation imposé par les « événements », le narrateur répond par un autre qui lui permette de *se situer* par rapport aux événements racontés : « [...] *Nous ne nous sommes plus quittés*. C'est là que tout commence. C'est là que je recommence [...] » (*P* : 99). Le déictique « là »

⁷³ Olivier Abel, *op. cit.*, p. 63-64.

⁷⁴ Cf. *Ibid.*, p. 63-64.

⁷⁵ À la suite d'Émile Benveniste, Ricœur dit du moment axial qu'il « [...] n'est ni un instant quelconque, ni un présent, quoiqu'il les comprenne tous les deux. C'est, comme le note Benveniste, un « événement si important qu'il est censé donner aux choses un cours nouveau ». À partir du moment axial, les aspects cosmiques et psychologiques du temps reçoivent respectivement une signification nouvelle. D'un côté, tous les événements acquièrent une *position* dans le temps, définie par leur distance au moment axial – distance mesurée en années, mois, jours – ou par leur distance à tout autre moment dont la distance au moment axial est connue [...]; d'un autre côté, les événements de notre propre vie reçoivent une *situation* par rapports aux événements datés [...]. » Paul Ricœur, *Temps et récit 3. Le temps raconté*, *op. cit.*, p. 196-197.

recouvre le potentiel de désigner « [ce] mot de la fin [...] qui ouvre le récit, qui autorise à dire il était une fois » (P : 134), de *situer* enfin un « ici » qui rende possible la « [re]cherch[e] [d]es mots, noms propres et noms de choses, dont l'assemblage tisse à nouveau l'histoire de Nahéma » (P : 129).

En second lieu, le récit conditionne la narration d'une *présence* par le recours au futur antérieur. En reversant la résistance du narrateur au travail de mémoire⁷⁶ sur la problématique de l'oubli, le récit la transpose en lutte contre l'« oubli définitif⁷⁷ », ouvrant à « [sa] signification positive dans la mesure où l'ayant-été prévaut sur le n'être plus dans la signification attachée à l'idée du passé⁷⁸. » Toute consultation par le narrateur de la photographie de Nahéma do Nascimento dite la Polka nous semble pouvoir être replacée dans cette lecture d'une trace qui « [...] indique un *ici*, donc dans l'espace, et *maintenant*, donc dans le présent, le passage passé des vivants [...] »; soit une trace qui instruit son initiative, « [...] oriente [s]a chasse, [s]a quête, [son] enquête, [s]a recherche⁷⁹. » Le récit oriente de la sorte la quête du narrateur dans le sens d'un travail de mémoire, voire d'une « [...] requête spécifique de vérité [...] impliquée dans la visée de la "chose" passée, du quoi antérieurement vu, entendu, éprouvé, appris⁸⁰. » En formalisant ainsi l'enjeu de la vérité, il ranime la dialectique entre mêmeté et ipséité de l'identité, de sorte que « l'ayant été » demeure un enjeu pour le narrateur. Enfin, en projetant l'enjeu de la vérité contre celui de la mort, la configuration du récit invite le lecteur à prendre acte de l'autre ainsi que de son récit de vie.

⁷⁶ « [...] je n'ose regarder aucune photo depuis deux jours, de peur que le jeu du souvenir piège dans le passé mon désir de retrouver les deux êtres au monde qui sauront me faire lever d'ici et courir sauvagement avec eux jusqu'à l'autre ville, celle qui nous a appartenu en propre, celle où il n'y a pas longtemps la vie [...] a été rythmée par des rendez-vous sur des places superbes [...] » (P : 13).

⁷⁷ Paul Ricœur, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, op. cit., p. 552. Cette relation entre résistance au travail de mémoire et oubli est d'ailleurs explicite chez Ricœur : « Ce que nous appelons oubli est plus que nous ne voudrions le croire, défaut de rappel, résistance au rappel, voire refus de rappel. » Paul Ricœur, « Passé, mémoire et oubli », dans Martine Verlhac (dir.), op. cit., p. 44.

⁷⁸ Paul Ricœur, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, op. cit., p. 574.

⁷⁹ Paul Ricœur, *Temps et récit 3. Le temps raconté*, op. cit., p. 218.

⁸⁰ Paul Ricœur, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, op. cit., p. 66.

Dans le roman *La fabrique de cérémonies*, la récurrence du motif du désir d'Edgar Fall d'échapper pendant son « périple » (F : 236) à ce qui lui paraît être une fiction ou une représentation inauthentique de la réalité⁸¹ n'est quant à elle doublée d'aucune expérience collective inédite qui viendrait l'appuyer. Quelle que soit l'échelle de représentation du collectif (la vie à St-Dallas ou la réunion entre Nahéma, Iléo Para et le narrateur dans *La Polka*), aucun événement ne remplit les conditions suffisantes pour fournir une extériorité depuis laquelle se situer. L'An 1 de Paix n'est lui-même qu'un long temps d'attente n'atteignant pas au statut de moment axial; « le pays » (F : 55) étant réduit après la « grande déflagration » (F : 61) à :

[...] une tache sombre [...] qui attend une nouvelle conférence de topographes, géographes, sociographes, démographes, ethnographes, typographes, phytographes, zoographes, photographes, métaphotographes, micrographes, pour s'enorgueillir d'un nouveau baptême (F : 63-64)⁸².

Le monument qui veillerait à lui fournir une valeur transcendante est, quant à lui, frappé d'un dysfonctionnement. Comme nous l'avons amplement discuté dans notre deuxième chapitre, la déréalisation des effets des violences postcoloniales participe d'une décontextualisation propice à son introduction dans l'économie générale des monuments médiatiques. Comment alors rendre compte de la quête de vérité d'Edgar Fall⁸³ autrement que par sa confrontation avec un des écueils du travail de mémoire; c'est-à-dire « [l]a menace permanente de confusion entre remémoration et imagination [qui] affecte l'ambition de

⁸¹ Contrairement à la seule occurrence que nous avons relevée de la recherche d'une échappée hors de la scène dans *La Polka*, le roman *La fabrique de cérémonies* en est quasiment saturé (F : 34, 88-89, 94, 151-152, 153) : « [...] ce pressentiment que j'ai depuis le début de mon séjour : une présence de caméras discrètes tenteraient de me piéger au moindre pas que je ferais, et je me retrouverais encombré d'un rôle » (F : 153).

⁸² L'attente est autrement manifestée dans le roman par l'attitude des élèves devant le manque de mots pour compléter l'entonnement de l'hymne national : « Bénissez ! et on imaginait soudain la chanson interrompue, les pays suspendus, les longues files d'élèves stupéfaits en colonnes par trois, [...] Bénissez le To, Bénissez la Haut, Bénissez le Ni, Bénissez le Da, Bénissez le Ni, Bénissez le To, Bénissez la Haut, Bénissez le Ni, les élèves attendant ce signal pour se remettre à écraser rythmiquement les semelles. Jusqu'à (...). L'école finie. La géographie finie » (F : 64).

⁸³ Edgar Fall n'affirme-t-il pas « Je cherche les coulisses, la vérité, Lucia, si je suis dans cette nuit, c'est pour chercher les coulisses » (F : 153) ?

fidélité en laquelle se résume la fonction véritative de la mémoire⁸⁴ »? Pour répondre à cette question, nous proposons de suivre la piste ouverte par nos lectures du corps pornographique (chapitre 1) et de l'itération de l'image de victime dans les médias (chapitre 2) en nous concentrant sur les cadres de représentation de l'autre ou, comme nous l'avons désigné jusqu'à présent, de l'*absent*.

Nous avons peu dit de Johnny-Quinquelibas sinon que sa *présence* constitue un « signe indicateur » en appui au travail de mémoire d'Edgar Fall ainsi qu'un appui à la lecture d'un « présent d'initiative ». Ce sur quoi il nous faut maintenant nous pencher, ce sont les photos de celui qui « [a] traversé avec [s]on appareil photo les années de fracas jusqu'à cet An I de Paix » (F : 174), la représentation dans le roman de la réception critique parisienne, ainsi que celle du cadrage médiatique de son œuvre tandis que Johnny-Quinquelibas, nommé pour « parrainer le festival Impressions d'Afrique » (F : 45) à Paris, est l'invité d'une émission d'info-divertissement » (F : 45) française.

Les photos de Johnny-Quinquelibas sont tout d'abord représentées comme :

Une série de gros plans : la racine d'un cou et l'esquisse des clavicules en saillie sous la peau des épaules. Et des lettres qui sautaient au visage sans prévenir : TRAITRE A... sur des carrés de poitrine cloués aux murs du premier étage de la brasserie sélectionnée par la Ville de Paris pour le festival Impressions d'Afrique. Une série de gros plans – surface granitique ou fraction de terre après fumage? Un précipité de petits points brunâtres sur fond sombre. Et soudain, avec une netteté inattendue, on distinguait le grain de la peau du grain du papier, la racine d'un cou et l'esquisse des clavicules. Et les lettres qui sautaient : TRAITRE A... et tant pis pour la suite de l'inscription. C'étaient des sillons tracés au couteau dans la chair vive. Aucun visage (F : 40-41).

Le narrateur hétérodiégétique prolonge cette description en détournant l'attention du lecteur de la tentation de déchiffrement de l'inscription « TRAITRE A » et en l'orientant vers la représentation du corps et des effets des violences directes :

C'était à tort qu'on imaginait là une phrase, même tronquée, là où rien n'était destiné à être lu. TRAITRE A... qu'on ne lisait que par automatisme, ce réflexe qui

⁸⁴ Paul Ricœur, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, op. cit., p. 7.

nous fait spontanément, mécaniquement, déchiffrer tout ce qui se présente sous forme écrite, attendant de cela une livraison de sens (*F* : 109).

Dans un dernier effort d'apparence spéculative, le narrateur hétérodiégétique déplace le cadre de représentation de l'inscription « TRAITRE A » pour lui fournir une signification :

On aurait pu dire que l'auteur de ces griffures avait eu tout à coup besoin d'une justification pour passer à l'acte, pour pratiquer cela qui est sans nom et sans parole, si peu facile à faire et à dire qu'il lui faut justement simuler l'usage du mot pour survenir : le besoin pour l'écorcheur anonyme de faire savoir, c'est-à-dire de se persuader, que ce rabotage appliqué de la couenne portait un sens sécrété dans le geste non pas de blesser mais d'écrire. D'où le recours à ce simulacre du geste graphique, à son apparence de message, pour dire qu'il était l'auteur non pas de cette lacération sur lacération, mais d'une locution » (*F* : 110).

Les corps sont ainsi représentés au carrefour de deux actions de la loi. Pour reprendre Michel de Certeau, leur représentation signifie le lieu à la fois de sa « mis[e] en texte » ou de son « intextuation » et celui de son « incarnation »⁸⁵. En tendant de la sorte vers ces « cas extrêmes[, ces cas où] le corps signe par sa destruction l'absolu de la lettre et de la norme [...] »⁸⁶, la narration de « cette lacération sur lacération » fait dériver la lecture vers une représentation de l'effet d'urgence qui, rappelons-le, procède par « annulation de sens »⁸⁷. Si le pouvoir de représentation des images peut alors être dit miné, c'est, souligne encore André Corten, « [...] qu'on ne reconnaît tout simplement plus aucun ordre »⁸⁸.

Par ailleurs, le déplacement du cadre de représentation des photos de Johnny-Quinquelibla attire l'attention sur la « force constative » des photos; soit une force dont Roland Barthes souligne qu'elle « [...] porte, non pas sur l'objet, mais sur le temps »⁸⁹. En ce

⁸⁵ Michel de Certeau, « Des outils pour écrire le corps », *loc. cit.*, p. 3.

⁸⁶ *Ibid.*, p. 3.

⁸⁷ André Corten, *op. cit.*, p. 381.

⁸⁸ *Ibid.*, p. 39. Selon André Corten, le lien entre l'annulation de sens et la non reconnaissance d'un ordre est direct, l'un signifiant l'autre : « L'annulation de sens procède du fait qu'on ne reconnaît tout simplement plus aucun ordre. »

⁸⁹ Roland Barthes, *op. cit.*, p. 138-139.

sens, c'est « l'ayant été » que les photos authentifient⁹⁰, bref, toutes traces exclues du cadre « [d]es images avares et répétitives » (F : 174) des bulletins télévisés français et dont Edgar Fall dit n'avoir « [...] eu connaissance qu'à travers les photos de Johnny-Quinquelibas, impubliables, inmontrables... » (F : 188).

L'inscription « TRAITRE A » se constitue ainsi à partir de « mots leurres » (F : 110). Si elle trouve tout de même à signifier, c'est que le cadre d'intelligibilité de la photo, fourni par la narration, assure qu'elle ne soit détachée ni de l'écorchement, ni du corps écorché. Concurrément, les représentations de la critique parisienne du travail photographique de Johnny-Quinquelibas dirigent la réception vers le geste⁹¹ du photographe et moins vers une quelconque « émanation du référent⁹² » :

... Le moyen de raconter ce qui a traversé les yeux du photographe quand ces poitrines déchirées ont surgi de la forêt, quand les hommes, les femmes et les enfants à qui on avait comme refait la poitrine, une peau étrangère qu'on aurait soudée [...] Et Johnny-Quinquelibas n'a pas trouvé mieux que de les graver à son tour sur une peau de papier, la peau et le papier pareillement grenus, pareillement lacérés... (F : 111).

... le photographe lissant le tout pour que le regard glisse tout seul. C'est peut-être l'unique façon de saisir, malgré tout, cette vision qui défie si sauvagement, si paradoxalement, le regard. Une vision qui a dû égarer le regard du photographe lui-même. Et le maniérisme qui en résulte ne serait-il pas en soi, compte tenu de la gravité du sujet, l'ultime scandale (F : 113)⁹³?

⁹⁰ À la suite de l'extrait précédemment cité, Barthes écrit : « D'un point de vue phénoménologique, dans la Photographie, le pouvoir d'authentification prime le pouvoir de représentation. » *Ibid.*, p. 139.

⁹¹ Nous devons le sens donné au geste du photographe à Barthes qui le précise de la façon suivante : « [...] le geste essentiel de l'*Operator* est de surprendre quelque chose ou quelqu'un (par le petit trou de la chambre) [...] » Il ajoute : « [...] ce geste est [...] parfait lorsqu'il s'accomplit à l'insu du sujet photographié. De ce geste dérivent ouvertement toutes les photos dont le principe (il vaudrait mieux dire l'alibi) est le "choc"; car le "choc" photographique [...] consiste moins à traumatiser qu'à révéler ce qui était si bien caché, que l'acteur lui-même en était ignorant ou inconscient. Partant, toute une gamme de "surprises" (ainsi sont-elles pour moi, *Spectator*; mais pour le Photographe, ce sont autant de "performances"). » *Ibid.*, p. 57.

⁹² *Ibid.*, p. 127.

⁹³ Il importe de signaler que des variations typographiques dans le texte explicitent le passage d'une voix à une autre et, de ce fait, favorisent la reconnaissance et la distinction d'une narration prise en charge par la critique.

En se concentrant sur le geste du photographe, la critique parisienne sature le champ d'interprétation des photos tout en le soumettant à une lecture toujours plus avide de transparence, donc d'une vérité totale qui se livrerait malgré l'objet photographié. C'est dire qu'est ignorée la dimension « tautologique⁹⁴ » de la photo, ce renvoi à elle-même qui situe son référent dans la vérité partielle et forcément incomplète de « l'ayant été ». C'est là pourtant sa seule vérité que les critiques lui dénie. La pose, cette « [...] "intention" de lecture [qui fait qu']en regardant une photo, j'inclus fatalement dans mon regard la pensée de cet instant, si bref fût-il, où une chose réelle s'est trouvée immobile devant l'œil⁹⁵ » et dont Barthes soutient qu'elle est au fondement de la photographie, est tout simplement sortie du cadre d'intelligibilité des photos et, dans un même élan, ce corps réel, écorché, qui irradie jusqu'à celui qui en fait la lecture⁹⁶.

Nous ne pouvons que mieux comprendre « la colère de Johnny-Quinquelibà » (F : 111) tandis qu'il s'adonne lui-même à la lecture d'articles de la critique parisienne. Disqualifiée des pratiques légitimes de l'art, son œuvre photographique est contrainte au scandale, nuisant par le fait même à la visée documentaire de la critique parisienne ainsi qu'à sa quête *totalitaire* de vérité. Soulignons toutefois que cette compréhension de la colère du photographe s'appuie en définitive sur l'effort d'une narration hétérodiégétique de trouver « le moyen de raconter » (F : 110-111 – quatre occurrences de l'expression en deux pages) en dépit des représentations concurrentes des violences postcoloniales qui s'insèrent dans le récit. La frustration de Johnny-Quinquelibà est ainsi prolongée par le narrateur hétérodiégétique et articulée dans le langage. À son tour, cette narration n'est elle-même réactivée que par le relais d'une narration assumée par Edgar Fall qui réitère son désir de

⁹⁴ Roland Barthes, *op. cit.*, p. 17.

⁹⁵ *Ibid.*, p. 122.

⁹⁶ À ce propos, Barthes note : « La photo est littéralement une émanation du référent. D'un corps réel, qui était là, sont parties des radiations qui viennent me toucher, moi qui suis ici; peu importe la durée de la transmission; la photo de l'être disparu vient me toucher comme les rayons différés d'une étoile. Une sorte de lien ombilical relie le corps de la chose photographiée à mon regard : la lumière, quoique impalpable, est ici un milieu charnel, une peau que je partage avec celui ou celle qui a été photographié. » *Ibid.*, p. 127.

revoir les photos, son désir présent de narrer sa sensibilité au référent photographique, à « l'ayant été ».

Le recouvrement du désir d'Edgar Fall par les discours critiques parisiens a lui-même un relais dans le récit. La narration du projet de l'émission d'info-divertissement en renouvelle l'efficace en focalisant le regard du lecteur non pas sur ses œuvres, mais sur Johnny-Quinquelibá lui-même, sur son corps :

[s]eul le visage de Johnny-Quinquelibá occupait l'écran. C'était son regard, ses yeux ouverts et pleins de lui-même qu[e le présentateur] commentait, ses yeux agrandis aux dimensions de l'écran, l'écran repoussant soudain les yeux, puis les rétrécissant, les enfonçant dans la tête elle-même agrandie, la tête se cognant aux quatre angles de l'écran pendant que la bouche luttait pour se maintenir au-dessus de la ligne à partir de laquelle le regard du téléspectateur s'égarait sur la plancher, s'enfonçait dans la moquette [...] (F : 42-43).

Le cadrage qu'opère l'émission d'info-divertissement rappelle l'initiative de l'émission argentine « Plus jamais » (*Nunca Más* - 1984) et dont Claudia Feld dit qu'elle mettait l'accent sur « [...] l'éloquence des "visages de ceux qui ont survécu [aux disparitions] et qui, depuis la mort, viennent donner leur témoignage. Parce que ces yeux-là, qui nous regardent depuis le petit écran, ont également contemplé l'extrême"⁹⁷. » Au plus loin du photographe, et encore plus des objets photographiés, le cadrage de l'émission interpelle Johnny-Quinquelibá moins en tant que parrain du festival Impressions d'Afrique qu'en tant que témoin « responsable de son stock », pour revenir avec Louise Merzeau. Cela étant, l'émission fonctionne comme ces représentations de la pornographie *hard* qui multiplient les perspectives pour toujours mieux cadrer l'image sur ces traits ou ces signes desquels on attend l'aveu d'une vérité, le soubresaut d'un secret qui serait enfoui dans le corps et dont le récit ne peut que voiler. Ainsi en est-il du « Bonsoir » de Johnny-Quinquelibá qui s'avèrera un signe du corps, une

⁹⁷ Sarlo Beatriz, « Una alucinación dispersa en agonía », *Punto de vista*, n° 21, août 1984, cité dans Claudia Feld, *op. cit.*, p. 293. L'émission en question fut préparée à l'initiative de la Commission nationale sur la disparition de personnes (Argentine) et, par sa diffusion le 4 juillet 1984, visait à « [...] donner une visibilité publique à une expérience sociale [demeurée] cachée jusque-là [...] ».

« surprise⁹⁸ » (F : 44), et non pas une forme de salutation, d'ouverture ou de clôture, qui annonce récit.

Cette mécanique de représentation est portée à son comble alors que la narration du « périple » d'Edgar Fall se mesure sans cesse à ce qui l'initie; soit le projet de *Périple Magazine*. Car la nouvelle initiative de la revue *Périple Magazine* s'appuie sur cette représentation de l'autre en en fournissant un dernier prolongement : l'Occidental peut traduire en acte son savoir en voyageant dans un ailleurs gorgé de *mort*. Il pourra jusqu'à l'actualiser en donnant, au sens strict cette fois, la mort. L'idée est pour le moins troublante, mais elle demeure concevable si le voyageur consent à croire que l'autre et son environnement son coupés de toutes les ressources du sens, de ce qu'il reconnaît comme pouvant en avoir. Ainsi, il peut voyager sans réserve dans :

[...] ces lieux où votre consulat est aux abonnés absents, où les femmes pissent des larmes de sainte vache, debout sur les trottoirs où la vie vaut 10 dollars, là où n'a pas cours votre réduction de 1 franc sur l'eau de Javel payable illico durant l'opération « Dégustez l'Europe en 12 jours », là où vous vous nourrirez d'un brouet amer et de biscuits de manioc, sous le regard blet d'enfants belliqueux, là où le charcutier alcoolique est un médecin qui a acheté son diplôme à la foire aux faux, où le flic se bagarre avec le truand qui rechigne à lui payer la location de l'uniforme... (F : 21-22; 36-37).

Comme le dit Urbain Mango, le « comparse » d'Edgar Fall qui tente de donner un sens à leur départ pour le compte de *Périple Magazine* : « fini avec l'exotisme flambant » (F : 29) :

Nous ne vendrons ni les ruines récentes de villes miracles et de cités champignons, ni les ruines anciennes du Monomotapa. Nous vendrons un sol plat, délesté de son sous-sol, une terre sans manganèse, sans uranium, sans diamant, sans or, sans pétrole, sans phosphate. Nous vendrons la vie, celle qui fait halte, halte à chaque pas que l'on tente, celle sur laquelle on ne peut pas fermer les yeux, sinon ça pique. Celle qu'on peut sentir comme la fange en crue monter le long de ses jambes. Et pour vendre ça, il faut le style. Et c'est là que nous intervenons. Nous inventerons la parole qui vend, le style, le grand style qui fera vendre la terre crotteuse, le ciel

⁹⁸ Cf. « Surprise enregistrée : [le présentateur] s'était précipité sur le bonsoir, avait dit bonsoir trois fois et trois fois plus fort comme s'il sonnait une cloche, comme s'il traduisait la salut à un aréopage d'Aztèques sourdingues, alertant la première caméra d'un unique jet prompt du regard (son style in), alertant la deuxième caméra du coin de la bouche – ce sourire à ne pas rater et qui tutoierait une régente Mon invité, Mon invité et ouste le visage de l'invité » (F : 42).

empoussiéré, la mer déjetée, sans doux roucoulement de vagues mais avec des cacas cailloux, des pays entiers qui n'ont jamais été riches en fruits. Ces fruits qu'on photographie toujours à proximité de femmes au sourire enfiévré, des fruits comme de grosses perles sur la poitrine de filles à sourire qui vendent des circuits pacifiques et villageois sur le papier lustré de magazines gratuits... (F : 32-33).

C'est au plus près de la *réalité*, d'une réalité parfaitement cadrée par le « style », que la vie peut être dite consommable. Ce qui s'achète, c'est la vie comme source d'énergie. Et cet achat se fait au risque de la vie de qui voyage. En définitive, les conditions les plus « insolite[s], choc[s] et hard[s] » (F : 21) que les séjours de *Périple magazine* peuvent offrir sont celles qui font que le voyageur se ressource en se tenant au plus près de la mort; l'enjeu étant évidemment de ne pas y laisser sa peau, de seulement sentir au plus près le prix de sa perte.

La mort de l'autre, le fait de tuer et de pouvoir énoncer sans vergogne qu'on y est « [b]ien obligé, [l]es gens [...] vont déjà vous tirer dessus » (F : 247), comme s'y prend un certain monsieur Mani dans le cadre d'une émission de variétés, n'est donc pas accessoire au projet de la revue. Il constitue en fait le témoignage le plus éloquent d'un processus de « distanciation » (F : 245) par lequel l'Occidental gagne en vie ce que l'autre perd *dans* la mort. La mort de l'autre est pour tout dire l'acte, « l'extrême de l'extrême » (F : 247), qui assure au mieux la mise à distance de la mort; soit cette menace qui pèse et qu'incarne en premier ressort l'autre, le *hors-la-loi*, l'indéfiniment déporté par une « fiction d'extraterritorialité ».

Si nous sommes ainsi ramenés au paradigme de l'exil, c'est qu'il nous faut rappeler que le récit est d'abord celui de son parcours et que celui-ci ne trouve à s'énoncer dans le roman qu'à travers la narration d'une expérience subjective du *dehors* ou de l'« exil intérieur » que les différents relais dans les points de vue de narration (narrateur hétérodiégétique, Johnny-Quinquelibla) permettent encore d'attribuer à Edgar Fall. La narration du projet de *Périple Magazine* n'apparaît elle-même que comme une stratégie de plus qui, par la radicalité de son discours et des pratiques qu'il envisage, *matérialise* la frontière et, paradoxalement, ouvre sur la lecture potentielle d'une *intérieurité* vécue et narrée par Edgar Fall. Du moins, est-ce là ce à quoi le roman *La fabrique de cérémonies* nous semble convier, et ce, malgré le fait que sa lecture puisse paraître au premier abord confinée à « un drame de concordance

discordante⁹⁹ ». Peut-être est-ce là en fait son plus important pari : que le lecteur adhère à son programme narratif, qu'il ménage en lui une *place*, qu'il « [...] œuvr[e] à [la] reconnaissance d'un lieu et d'une expérience, voire à créer ce lieu, intellectuel, politique, [...] à partir [duquel] se fera entendre la parole déplacée des exilés[...]»¹⁰⁰, au risque que la frustration du travail de subjectivation des personnages se traduise par une frustration de l'attente de configuration¹⁰¹ chez le lecteur.

L'adhésion « physique » du lecteur à l'« univers de sens » de l'œuvre repose sans doute sur plus qu'un pari¹⁰². D'autant que dans le chapitre XII du roman, significativement intitulé « Générique », le lecteur apprend que :

[I]e pays sans nom, tache sombre en forme de champignon sur la carte, a été récemment configuré (dans le cadre d'une opération baptisée *Aufklärung*), c'est-à-dire découpé en parcelles horizontales et réparti entre plusieurs sociétés privées de déminage dont les noms ont vite servi à désigner les lieux [...] (F : 249).

Dans cette section que d'aucuns lisent comme un épilogue¹⁰³, nous retrouvons en fait réunies les conditions de la clôture du récit et, conséquemment, de la conversion du paradoxe entre concordance et discordance en « dialectique vivante ». L'horizon de la configuration d'un nouveau rapport à l'humanité (« *Aufklärung* ») entrevu en tant qu'espace-temps strictement déterminé par les lois du marché est le devenir *contre* quoi l'expérience de

⁹⁹ Paul Ricœur, *Temps et récit 3. Le temps raconté*, op. cit., p. 307. Dans certaines littératures contemporaines, Ricœur soutient que « [l]a lecture [...] devient elle-même un drame de concordance discordante, dans la mesure où les "lieux d'indétermination" (*Unbestimmtheitsstellen*) – expression reprise d'Ingarden – ne désignent plus seulement les lacunes que le texte présente par rapport à la concrétisation imageante, mais résultent de la stratégie de frustration incorporée au texte même, à son niveau proprement rhétorique. Il s'agit de bien autre chose que de se figurer l'œuvre; il reste à lui donner forme. »

¹⁰⁰ Michel Agier, op. cit., p. 112-113.

¹⁰¹ Paul Ricœur, *Temps et récit 3. Le temps raconté*, op. cit., p. 307.

¹⁰² Dans la mesure où, selon Dominique Maingueneau, « [...] le texte n'est pas destiné à être contemplé, il est énonciation tendue vers un coénonciateur qu'il faut mobiliser pour le faire adhérer "physiquement" à un certain univers de sens », nous pouvons penser que l'adhésion du lecteur à un programme narratif est inhérente à toute œuvre de fiction. Dominique Maingueneau, *Le contexte de l'œuvre littéraire : énonciation, écrivain, société*, Paris, Dunod, p. 137.

¹⁰³ Cf. Jacques Chevrier, « Pour Kossi Efoui, l'histoire, c'est du cinéma! », loc. cit., p. 27 et 29; Anaté Kouméalo, « Usage des médias dans les littératures négro-africaines », dans Martine Mathieu-Job (dir.), *L'entre-dire francophone*, Pessac, Presses de l'Université de Bordeaux, 2001, p. 143.

l'« exil intérieur » d'Edgar Fall est narrée. Sorte de « mot épiphanique de la fin¹⁰⁴ », pour reprendre l'expression de Justin Bisanswa, l'« épilogue » fournit l'occasion d'une clôture du récit, donc d'un « univers » à proprement parler, et situe le travail de mémoire d'Edgar Fall dans un présent d'initiative en proie à un devenir duquel il est d'emblée exclu, relégué. La lecture du roman est ainsi ramenée au plan d'une vie, la vie d'un personnage certes difficile à lire puisque continûment confrontée aux interférences de discours concurrents, or non moins percevable à travers les représentations de « l'ayant été ». Ne nous y sommes-nous pas d'ailleurs fortement invités par la mention récurrente dans le texte, sous forme d'épithète, de « ICI VIT ET TRAVAILLE EDGAR FALL (1970-) » (*F* : 236 et 238 – Les majuscules sont dans le texte original)?

Si tel est selon nous le cas, le titre du dernier chapitre du roman, « Générique », a la fonction double de clôturer le roman (« épilogue ») et d'y introduire, par renvoi à une convention générique propre au cinéma et à la télévision, un appel plus direct au lecteur puisque jouant sur différents niveaux de *réalité*. C'est dans le monde du lecteur que les divers contributeurs et discours convoqués dans le récit doivent être repérés, et c'est dans le monde auquel il participe qu'il est appelé à éclairer les cadres de représentation qui médiatisent le rapport à l'autre et qui reconduisent les normes par lesquelles les critères de reconnaissance s'en trouvent fixés.

3.4 Conclusion

Tout comme le roman *La Polka, La fabrique de cérémonies* n'oppose pas à une « fiction extraterritoriale » une autre fiction qui solliciterait l'adhésion du lecteur à l'illusion d'une

¹⁰⁴ Par cette expression, Bisanswa trouve le moyen d'évoquer l'effet singulier de clôture de certains récits contemporains « [...] qui, selon lui, vient à la fois clôturer un ensemble hybride et projeter rétroactivement un réseau, une configuration sur la mosaïque du texte. Tout en étant instable et hétérogène, le texte est un milieu sursaturé où tous les éléments disparates sont un peu comme en suspension dans un liquide : le mot épiphanique cristallise, précipite d'un seul coup tout le matériau disséminé, le catalyse et le réordonne en lignes de forces claires. » Justin K. Bisanswa, « Le corps au carrefour de l'intertextualité et de la rhétorique », *Études françaises*, vol. 41, n° 2, « Le corps dans les littératures francophones », 2005, p. 109.

quelconque perfection. La narration de l'« exil intérieur » des personnages est pénible, modulée par des continuités et des discontinuités, des configurations et des dérives identitaires qui, au contraire, conteste à la loi sa légitimité à prétendre à l'unité spatio-temporelle de son *dedans*. Par leurs représentations du parcours d'exil, les deux romans de Kossi Efoui, chacun à sa manière, configurent ainsi les lieux d'une contestation, des « contre-espaces » *dans* lesquels l'ipséité des personnages peut être déployée et, dans un même élan, « la tentation identitaire » sous-jacente aux cadres de représentation de l'autre peuvent être fragilisés.

À restreindre la lecture des romans d'Efoui à l'absence de *topos*, la critique ne peut que converger vers une absence de personnages et, conséquemment, l'impossibilité pour eux de *vivre* un espace-temps et d'assumer une narration du récit. Du coup, est implicite à ce regard critique la dénégation du mode relationnel présupposé dans la lisibilité de la frontière et, dans le même temps, de toute réflexion de nature dialectique qui permette que l'on puisse autant penser un *dehors* qu'un *dedans*. En fait, pour qu'un quelconque *dedans* puisse être pensé, il faut selon nous qu'à son *dehors* soit reconnu la possibilité d'une *intérieurité* (précaire avons-nous continuellement dit), ne serait-ce que pour le désigner comme tel. C'est aux personnages des romans d'Efoui que revient l'initiative première de cette désignation, donc de l'effort de ménager dans le récit les lieux d'une perspective sur le dispositif « d'encampement » qui, en dépit de l'itération de ses prétentions et des violences qu'il nourrit, ne parvient jamais tout à fait à recouvrir les discours portés sur lui. C'est aux personnages que nous devons, en définitive, non pas la suspension de tout sens de territorialité, mais une critique située du dispositif en tant que dispositif, en tant que force reproductrice d'une « fiction d'exterritorialité ».

CONCLUSION GÉNÉRALE

POUR UNE ONTOLOGIE SOCIALE

Nous avons postulé, à la suite de Michel Wieviorka, que les violences contemporaines se distinguent depuis 1990 moins par leur nature que par les configurations des conflits dont elles sont tributaires et qu'à leur tour elles informent. Au nombre des conséquences de la perte d'un principe central de conflictualité à la fin des années 1980, figurent le renouvellement des mobilisations nationalistes et la redistribution de l'espace et du temps. L'enjeu de la frontière s'est déplacé, induisant de nouveaux sens aux migrations et interrogeant les cadres subjectifs et collectifs d'appartenance. Ce sont ces derniers traits distinctifs que nous avons tenté d'éclairer par le recours à la thèse d'une condition contemporaine de l'exilé développée par ailleurs par Michel Agier.

Bien qu'à partir de ces remarques générales, il faille selon nous éviter de prêter trop hâtivement une valeur de témoignage aux œuvres de Kossi Efoui, il n'en demeure pas moins qu'il est de ces auteurs africains francophones, en particulier de ceux que la critique identifie à une nouvelle génération d'écrivains, qui ne sont pas indifférents à ces déplacements de sens. Pour lui et pour bon nombre d'entre eux, rappelons que les violences postcoloniales contemporaines sont à la fois une réalité empirique et l'expression de l'ordre dont la langue charrie les contraintes de représentation. Au niveau empirique, la « génération transcontinentale » ou « [l]es enfants de la postcolonie, selon la formule quasi canonique d'Abdourahman Waberi, sont presque tous nés après l'année fatidique des décolonisations africaines : 1960 [...] »¹, et ils ont pour la plupart sinon fui des régimes autoritaires par crainte de répression, migré pour des motifs d'ordre économique vers la France, la Belgique, la Suisse, le Québec ou ailleurs en Occident où est parlé le français. Au niveau des représentations, les critiques s'entendent généralement pour dire, comme le fait Josias Semujanga, que :

¹ Abdourahman A. Waberi, *loc. cit.*, p. 9 et 11.

[...] les textes de la Francophonie se nourrissent de deux sources apparemment antagonistes : la culture autochtone avec ses traditions et la culture allochtone avec ses éléments de modernité. Quoique antagonistes, ces deux sources sont nécessaires à la nouvelle culture que met en scène la culture francophone².

Plus frappant est le fait que ces littératures qui disent des appartenances multiples, en formant « interface » entre cultures autochtones et allochtones ou, mieux, entre autochtonie et cosmopolitisme³, selon l'expression d'Achille Mbembé, mettent en jeu la « paratopie » d'auteurs pour qui l'entreprise même de son écriture semble menacée⁴. Car la violence de l'Un ne souffre aucune tierce figure. Il s'agit d'être *dedans* ou *dehors*, selon la nouvelle condition d'exilé, et nul ne peut légitimement ou sans grande peine « [...] se considérer, comme le dit Waberi de cette génération d'auteurs, comme africain[n] et [...] vouloir en même temps dépasser cette appartenance⁵. » L'interface en question désigne alors moins un point de contact, un transit ou un pont qui feraient des œuvres des passeurs aux frontières de deux cultures, qu'un espace de l'exil dont la condition nouvelle est faite d'une mise à l'écart (*dehors*) et de contrôles (*dedans*), et dont les « [...] poussées de sens contraires produisent des vides, des interstices, des situations liminaires, des exceptions et suspensions du temps, comme une ligne de frontière [...] qui s'élargirait indéfiniment⁶. » L'interface ou, pour revenir à notre propos, les littératures africaines francophones contemporaines deviennent ce *lieu*, cette frontière s'élargissant en quelque sorte à l'image du « *ban-lieu* » d'Agier⁷, à la fois négation du point d'arrivée et espace d'une possible *intérieurité*.

² Josias Semujanga, *Configuration de l'énonciation interculturelle dans le roman francophone*, Montréal, Nuit blanche, 2005, p. 139.

³ Achille Mbembé, *loc. cit.*, p. 16.

⁴ Nous empruntons l'expression « paratopie » ainsi que son sens à Dominique Maingueneau. Cf. Dominique Maingueneau, *op. cit.*, p. 173-188. Maingueneau indique que : « [l']auteur, quelle que soit la modalité de sa paratopie, est quelqu'un qui a perdu son lieu et doit par le déploiement de son œuvre en définir un nouveau, construire un territoire paradoxal à travers son errance même. » *Ibid.*, p. 185. Ainsi entendue, l'idée de paratopie ne renvoie pas uniquement au projet scripturaire des auteurs africains francophones contemporains. Seulement, comme nous tentons de le montrer, les modalités de sa mise en récit diffèrent.

⁵ Abdourahman A. Waberi, *loc. cit.*, p. 11-12.

⁶ Michel Agier, *op. cit.*, p. 23.

⁷ Outre les éléments apportés dans notre troisième chapitre, Agier désigne par ce néologisme « [...] une limite qui reste sous contrôle, mais aussi un espace approprié par ses occupants, de

À la suite de notre lecture des romans *La Polka* et *La fabrique de cérémonies*, il ne s'agit donc pas d'affirmer qu'ils miment une quelconque réalité, ni seulement, à l'instar de Michel Foucault, que l'activité romanesque est une hétérotopie, mais que la novation de la prise de parole qu'ils constituent peut, du moins en partie, être située dans la mise en scène de la condition contemporaine de l'exilé que prennent en charge les récits. Cette prise de parole, si elle dessine une rupture, est d'abord et avant tout un acte problématique dont la réalisation dépend de l'articulation toujours renouvelée d'un « dit » sur un « dire ». Si l'on admet que l'œuvre littéraire est un énoncé mettant en scène ses conditions d'énonciation⁸, les relations entre énoncé et conditions d'énonciation, ou entre « tableau » et « cadre »⁹, sont ainsi à penser comme un enjeu crucial pour les littératures africaines francophones contemporaines. Ces tensions, signes à la fois de contraintes et de stratégies, « [...] nous portent, selon le mot de Maingueneau, au cœur des œuvres, à la légitimation de leur existence¹⁰. » Dans ces conditions, la question de l'engagement se pose avec une nouvelle pertinence.

Cela ne saurait surprendre si elle n'était replacée dans le contexte de l'affirmation persistante des discours critiques actuels à l'effet que les romans d'Efoui, pour ne pas dire de la majorité des œuvres africaines francophones contemporaines, renvoient à une nouvelle posture définie par la prégnance d'une liberté individuelle contre toute forme d'engagement

nouvelles manières d'être au monde, de nouvelles formes sociales. » Il renchérit en identifiant plus encore la « limite » ou l'« espace » à une activité : « [...] les déplacés de l'exil intérieur rejoignent les exilés de la ville. C'est cette rencontre qui forme le *ban-lieu* du monde. » Enfin, rappelons que les conditions de possibilité de cette *intérieurité* relèvent d'un rapport au monde traversé de violences – dont le contrôle n'en est qu'une forme. Ainsi, Agier précise : « Le *ban-lieu* est d'abord une *relation* et un *regard* [...] ». *Ibid.*, p. 29, 73 et 78-79.

⁸ Cette idée renvoie aux réflexions de Maingueneau qui a cherché à « montrer comment ce qui est improprement nommé le “contenu” d'une œuvre est en réalité traversé par le renvoi à ses conditions d'énonciation. » Ainsi, « l'œuvre en tant qu'énoncé implique aussi un contexte : un récit, par exemple, ne s'offre que pris en charge par un narrateur inscrit dans un temps et un espace qu'il partage avec son narrataire. Il faut prendre en compte cette situation d'énonciation, ajoute-t-il, la *scénographie* que l'œuvre présuppose et qu'en retour elle valide. À la fois condition et produit, à la fois « dans » l'œuvre et « hors » d'elle, cette scénographie constitue un articulateur privilégié de l'œuvre et du monde. » Dominique Maingueneau, *op. cit.*, p. 23 et 121.

⁹ *Ibid.*, p. 157.

¹⁰ *Ibid.*, p. 158.

collectif, qu'il soit de nature politique ou autre¹¹. Cette affirmation seule mériterait d'être sérieusement discutée dès lors qu'elle suppose qu'aux engagements collectifs aucune philosophie de l'individualisme ne leur est liée. Or, pour notre propos, limitons-nous à souligner que ces discours critiques engagent des lectures qui trop souvent reversent les œuvres sur les intentions de leurs auteurs. Il nous semble devoir être prudents en la matière et, d'autant plus que nous nous retrouvons au pôle du lecteur, tenter, à l'instar de Cilas Kemedjio, « [...] sans contester la place centrale de l'auteur dans le dispositif littéraire, de recentrer le concept d'engagement au cœur même de la textualité¹². »

En abondant dans le sens de Kemedjio, peut-être sommes-nous en mesure d'apercevoir ce sur quoi repose l'adhésion « physique » aux œuvres de Kossi Efoui. En somme, les romans à l'étude appellent, par leur projet narratif, à un engagement du lecteur. Car, selon nous, « l'ontologie faible de la postmodernité », longuement discutée par Carmen Husti-Laboye dans son appréhension de « l'individu dans la littérature africaine contemporaine », rencontre dans les romans *La Polka* et *La fabrique de cérémonies* la proposition forte d'une ontologie sociale : une ontologie du corps, voire une ontologie de nature sociale qui s'attaque à la distribution différenciée de la précarité. Pour étayer ce sur quoi repose cette suggestion, reportons-nous au court essai *Frames of War. When is Life Grievable?* de Judith Butler.

Dans cet essai, Butler s'interroge sur la menace présumée de l'autre dont la vie, paradoxalement, est impunément attentée. Selon elle, la précarité de la vie est une condition d'existence¹³ dont la généralité ne peut être niée que par le déni subséquent de la précarité

¹¹ Cf. Ambroise Têko-Agbo, « La nouvelle d'expression française au Togo : réécriture et évolutions récentes », *loc. cit.*, p. 85; Odile Cazenave, *op. cit.*, p. 27-28, 248-249 et 269-270; Jacques Chevrier, « Afrique(s)-sur-Seine : autour de la notion de "migritude" », *loc. cit.*, p. 86; Tirthankar Chanda, *loc. cit.*, en ligne, <<http://www.etonnants-voyageurs.com/spip.php?article1574>>, consulté le 16 octobre 2007; Didier Amela, *loc. cit.*, en ligne, <<http://ethiopiennes.refer.sn/spip.php?article1516>>, consulté le 16 octobre 2007.

¹² Cilas Kemedjio, « Traversées francophones : littérature engagée, quête de l'oralité et création romanesque », *Tangence*, n° 82, « Savoirs et poétique du roman francophone », 2006, p. 38-39.

¹³ « *There is no life without the conditions of life that variably sustain life, and those conditions are pervasively social, establishing not the discrete ontology of the person, but rather the interdependency of persons, involving reproducible and sustaining social relations, and relations to*

elle-même¹⁴. Elle soutient encore que la distribution différenciée de la précarité revient aux cadres normatifs, aux « *frames* », pour reprendre son expression, qui médiatisent le rapport à l'autre, en conditionnent l'intelligibilité et minent la reconnaissance de l'autre comme vie précaire. Autrement dit, s'il est possible de ne pas reconnaître à l'autre une vie précaire, c'est que l'autre est cadré de sorte que sa vie ne se qualifie pas comme vie et, conséquemment, que sa mort ne vaut pas la peine d'être pleurée¹⁵. L'autre, en ce qu'il persiste tout de même à vivre, pèse finalement comme menace à la *vie elle-même*¹⁶.

C'est donc le corps compris dans sa socialité qui intéresse Butler, dans le sens où l'un maîtrise les conditions qui lui permettent de persister, de vivre, tandis que l'autre n'en est pas estimé digne¹⁷. Cette ontologie du corps est encore une ontologie sociale à visée politique, car elle plaide pour l'universalisation de la « *grievability* » de la vie (qui vaut la peine d'être pleurée, dont on peut envisager le deuil) afin de modifier les modes relationnels inégaux qui participent de la distribution différenciée de la précarité. Au départ ou à la naissance, argue-t-elle enfin :

the environment and to non-human forms of life, broadly considered. » Judith Butler, *Frames of War. When is Life Grievable?*, Londres et New York, Verso, 2009, p. 19.

¹⁴ Butler écrit : « *Precariousness has to be grasped not simply as a feature of this or that life, but as a generalized condition whose very generality can be denied only by denying precariousness itself.* » *Ibid.*, p. 22.

¹⁵ Cette dernière expression traduit le sens de *grievable*. Elle nous est fournie par l'article de Judith Butler : « Violence, deuil et politique », *Nouvelles questions féministes*, vol. 22, n° 1, 2003, p. 72-96.

¹⁶ « *Such populations are « lose-able », or can be forfeited, precisely because they are framed as being already lost or forfeited; they are cast as threats to human life as we know it rather than living populations in need of protection from illegitimate state violence, famine, or pandemics. Consequently, when such lives are lost they are not grievable, since, in the twisted logic that rationalizes their death, the loss of such populations is deemed necessary to protect the lives of « the living ».* » Judith Butler, *Frames of War. When is Life Grievable?*, *op. cit.*, p. 31.

¹⁷ Pour insister sur cette relation entre l'ontologie développée par Butler et le corps, rappelons que la distribution différenciée de la précarité est un enjeu à la fois perceptuel et matériel, « [...] *since those whose lives are not "regarded" as potentially grievable, and hence valuable, are made to bear the burden of starvation, underemployment, legal disenfranchisement, and differential exposure to violence and death.* » En référence à Achille Mbembé, « Necropolitics », *Public Culture*, vol. 15, n° 1, 2003, p. 11-40, repris dans Judith Butler, *Frames of War. When is Life Grievable?*, *op. cit.*, p. 25.

[...] there can be no celebration without an implicit understanding that the life is grievable, that it would be grieved if it were lost, and that this future anterior is installed as the condition of its life. [...] [G]rievability is a condition of life's emergence and sustenance. The future anterior, "a life has been lived," is presupposed at the beginning of a life that has only begun to be lived. In other words, "this will be a life that will have been lived" is the presupposition of a grievable life, which means that this will be a life that can be regarded as a life, and be sustained by that regard. Without grievability, there is no life, or, rather, there is something living that is other than life. Instead, "there is a life that will never have been lived," sustained by no regard, no testimony, and ungrieved when lost. The apprehension of grievability precedes and makes possible the apprehension of precarious life. Grievability precedes and makes possible the apprehension of the living being as living, exposed to non-life from the start¹⁸.

En définitive, le pari que nous avons prêté au projet narratif de *La fabrique de cérémonies* peut être relu de façon moins spéculative. Du moins, s'il en reconduit les traits, ne serait-ce que pour préserver l'invite et ne pas se fixer en devoir, le pari nous semble lui-même soutenu par une proposition de nature ontologique qui accroît considérablement les chances que la lecture demeure une « expérience vive¹⁹. » La pensée de Butler nous permet encore d'explicitier la relation entre cette proposition et l'expérience de lecture par l'appel à la reconnaissance d'une présence de « l'ayant été », d'une *présence* conjugquée au futur antérieur puisque motivée par la reconnaissance universelle de la « *grievability* ». En orientant ainsi la lecture vers les cadres de représentation de l'autre, le désir d'Edgar Fall de « capter une scène de la vie [...] et [s]e sentir vivre et vieillir » (*F* : 174) s'en trouve plus sérieusement considéré. Aussi, les cadres normatifs qui relèguent l'autre « hors des mots de la vie » (*P* : 12) sont-ils désignés, narrés et déplacés de sorte que la mort n'est pas tant l'objet de la lecture, mais l'horizon sous lequel elle s'exerce et *contre* lequel elle reconnaît de la vie.

¹⁸ *Ibid.*, p. 15.

¹⁹ Selon Ricœur, l'expérience de lecture peut être dite « vive » si la refiguration à laquelle elle se prête est elle-même soutenue par une configuration, dans le récit, qui reconduit trois dialectiques qu'il explicite comme suit : d'une part, celle entre concordance et discordance sur laquelle nous nous suffisamment penchée; ensuite, celle qui veut que tout texte présente à la fois un « défaut de déterminé » et un « excès de sens », de sorte qu'il « [...] paraît tour à tour en défaut et en excès par rapport à la lecture [...] »; enfin, celle qui invite à la reconnaissance sans que celle-ci se fonde sur une adhésion parfaite au texte, qui induit de la familiarité sans que le lecteur ne se perde dans l'illusion. Cf. Paul Ricœur, *Temps et récit 3. Le temps raconté*, op. cit., p. 308-309.

BIBLIOGRAPHIE

ŒUVRES DE KOSSI EFOUI

Œuvres étudiées

Efoui, Kossi, *La Polka*, Paris, Seuil, 1998, 157 p.

———, *La fabrique de cérémonies*, Paris, Seuil, 2001, 252 p.

Œuvres consultées

Efoui, Kossi, *Le Carrefour*, dans *Théâtre Sud*, Paris, L'Harmattan, 1990, p. 69-99.

Entretiens

Efoui, Kossi, « Entretien avec Kossi Efoui », réalisé par Sylvie Chalaye en juin 2000, à Paris, *Théâtre/Public*, Dossier : « Afrique noire : écritures contemporaines », n° 158, 2001, p. 81-84.

———, « 1. Kossi Efoui », *En sol majeur*, première partie d'un entretien réalisé le 22 décembre par Yasmine Chouaki, dans le cadre de l'émission radiodiffusée sur Radio France internationale (Paris 89 FM – mardi au vendredi), 2009, 17 min. 52 sec, en ligne : <<http://www.rfi.fr/contenu/20091208-1-kossi-efoui>>, consulté le 26 avril 2011.

ARTICLES ET MONOGRAPHIES DE RÉFÉRENCE

Abel, Olivier, « L'irréparable en histoire », dans Martine Verlhac (dir.), *Histoire et mémoire*, Grenoble, Centre régional de documentation pédagogique de l'Académie de Grenoble, 1998, p. 55-72.

- Agier, Michel, *Le couloir des exilés : être étranger dans un monde commun*, Bellecombe-en-Bauges, Éditions du Croquant, 2011, 117 p.
- Akpadzaka, K., « La capitale togolaise à feu et à sang, signe d'un certain ras-le-bol chez la jeunesse », *Courrier du Golfe*, vol. 49, 16-30 octobre 1990.
- Amédégnato, Sénamin, « Vers une troisième génération d'écrivains togolais francographes ou comment la "littérature de l'intranquillité" produit de l'identité », *Cahiers d'études africaines*, n^{os} 163-164, « Langues déliées », 2001, p. 749-770.
- Amela, Didier, « Vers un renouvellement de l'écriture romanesque dans la littérature francophone d'Afrique subsaharienne : *La Polka* de Kossi Efoui », *Éthiopiques*, n^o 77, 2006, en ligne, <http://ethiopiques.refer.sn/spip.php?article1516>, consulté le 16 octobre 2007.
- Apedo-Amah, Ayayi Togoata, « Le renouveau théâtral au Togo : de l'émergence vers la maturité », *Notre librairie*, n^o 162, « Théâtres contemporains du Sud : 1990-2006 », juin-août, 2006, p. 50-56.
- Barthes, Roland, *La chambre claire : notes sur la photographie*, Paris, Éditions de l'Étoile/Gallimard/Seuil, coll. « Cahiers du cinéma », 1980, 192 p.
- Bazié, Isaac, « Roman francophone : écriture, transitivité, lieu », *Tangence*, n^o 75, « Les formes transculturelles des romans francophones », 2004, p. 123-137.
- , « Corps perçu et corps figuré », *Études françaises*, vol. 41, n^o 2, « Le corps dans les littératures francophones », 2005, p. 9-24.
- Bazié, Isaac et Peter Klaus, « Avant-propos », dans Isaac Bazié et Peter Klaus (dir.), *Canon national et constructions identitaires : les nouvelles littératures francophones*, Berlin, Institut de philologie romane de l'Université libre de Berlin, 2005, p. 9-17.
- Bédarida, François, « Mémoire et conscience historique dans la France contemporaine », dans Martine Verlhac (dir.), *Histoire et mémoire*, Grenoble, Centre régional de documentation pédagogique de l'Académie de Grenoble, 1998, p. 87-96.

- Benveniste, Émile, « La nature des pronoms » et « De la subjectivité dans le langage », *Problèmes de linguistique générale 1*, Paris, Gallimard, p. 251-266.
- Berthelot, Francis, *Le corps du héros*, Paris, Nathan, 1997, 192 p.
- Birnbaum, Pierre, « Introduction : dimensions du nationalisme », dans Pierre Birnbaum (dir.), *Sociologie des nationalismes*, Paris, Presses universitaires de France, 2003, p. 1-33.
- Bisanswa, Justin K., « Le corps au carrefour de l'intertextualité et de la rhétorique », *Études françaises*, vol. 41, n° 2, « Le corps dans les littératures francophones », 2005, p. 99-114.
- Bourdieu, Pierre, « Le marché des biens symboliques », *Les règles de l'art : genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Seuil, coll. « Points : Essais », 1998 [1992], p. 234-288.
- Butler, Judith, *Frames of War. When is Life Grievable?*, Londres et New York, Verso, 2009, 193 p.
- Cazenave, Odile, *Afrique sur Seine : une nouvelle génération de romanciers africains à Paris*, Paris, L'Harmattan, 2003, 312 p.
- Certeau (de), Michel, *L'écriture de l'histoire*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des histoires », 1975, 358 p.
- , « Des outils pour écrire le corps », *Traverses*, n°s 14-15, 1979, p. 3-14.
- Césaire, Aimé, *Cahier d'un retour au pays natal*, Paris, Présence africaine; Montréal, Guérin littérature, 1990 [1947], p. 7-65.
- Chanda, Tirthankar, « Les combats d'une nouvelle génération d'écrivains. Tant que l'Afrique écrira, l'Afrique vivra », *Le Monde diplomatique*, décembre 2004, en ligne : <<http://www.etonnants-voyageurs.com/spip.php?article1574>>, consulté le 16 octobre 2007.
- Chevrier, Jacques, « Afrique(s)-sur-Seine : autour de la notion de "migritude" », *Notre librairie*, n°s 155-156, « Identités littéraires », 2004, p. 85-90.

- , « La fantasmagorie de l'Histoire dans l'œuvre romanesque de Kossi Efoui », dans Beïda Chikhi et Marc Quaghebeur (dir.), *Les écrivains francophones interprètes de l'Histoire : entre filiation et dissidence*, Bruxelles, Peter Lang, 2006, p. 489-502.
- , « Pour Kossi Efoui, l'histoire, c'est du cinéma! », *Notre librairie*, n° 161, « Histoire : vues littéraires », 2006, p. 25-30.
- Corten, André, « Introduction », dans André Corten (avec la collaboration d'Anne-Élizabeth Côté) (dir.), *La violence dans l'imaginaire latino-américain*, Paris, Karthala; Québec, Presses de l'Université du Québec, 2009, p. 21-52.
- Corten, André et Anne-Élizabeth Côté, « Avant-propos » et « Conclusion », dans André Corten (avec la collaboration d'Anne-Élizabeth Côté) (dir.), *La violence dans l'imaginaire latino-américain*, Paris, Karthala; Québec, Presses de l'Université du Québec, 2009, p. 15-17 et 373-384.
- Côté, Anne-Élizabeth et Julie Girard-Lemay, « L'ordre dans le politique et dans le récit », dans André Corten (avec la collaboration d'Anne-Élizabeth Côté) (dir.), *La violence dans l'imaginaire latino-américain*, Paris, Karthala; Québec, Presses de l'Université du Québec, 2009, p. 53-62.
- Dabla, Jean-Jacques Séwanou, « 1985-1995 : mutations et bourgeoissements de la littérature togolaise », *Notre librairie*, n° 131, « Littérature togolaise », juillet-septembre, 1997, p. 106-113.
- Defert, Daniel, « "Hétérotopie" : tribulations d'un concept entre Venise, Berlin et Los Angeles », dans Michel Foucault, *Le corps utopique, les hétérotopies*, Fécamp, Nouvelles éditions Lignes, 2009 [1966], p. 37-62.
- Dehon, Claire, *Le réalisme africain : le roman francophone en Afrique subsaharienne*, Paris, L'Harmattan, 2002, 409 p.
- Derrida, Jacques, « Le siècle et le pardon (entretien avec Michel Wieviorka) », *Foi et savoir*, suivi de *Le siècle et le pardon (entretien avec Michel Wieviorka)*, Paris, Seuil, 2000, p. 101-133.

- Dion Robert, Hans-Jürgen Lüsebrink et János Riesz (dir.), *Écrire en langue étrangère : interférences de langues et de cultures dans le monde francophone*, Québec, Nota bene; Francfort, IKO-Verlag, 2002, 566 p.
- Dorsinville, Max, « Affaire des tracts – L'affaire Logo-Doglo », *Forum hebdo*, n° 11, 28 septembre 1990.
- Dosse, François, « Paul Ricœur, Michel de Certeau et l'Histoire, entre le dire et le faire », conférence donnée à l'École nationale des chartes, 22 mars 2003, en ligne, <<http://elec.enc.sorbonne.fr/conferences/dosse>>, consulté le 2 novembre 2011.
- Eboussi-Boulaga, Fabien, *Les conférences nationales en Afrique noire : une affaire à suivre*, Paris, Karthala, coll. « Les Afriques », 1993, 229 p.
- Etemad, Bouda, *La possession du monde : poids et mesures de la colonisation (XVII^e-XX^e siècles)*, Bruxelles, Éditions Complexe, coll. « Questions à l'histoire », 2000, 351 p.
- Feld, Claudia, « Mémoire et médias en Argentine : la disparition forcée de personnes à la télévision », Carola Hähnel-Mesnard, Marie Liénard-Yeterian et Cristina Marinas (dir.), *Culture et mémoire : représentations contemporaines de la mémoire dans les espaces mémoriels, les arts du visuel, la littérature et le théâtre*, Palaiseau, Les éditions de l'École polytechnique, 2008, p. 291-299.
- Foucault, Michel, *Surveiller et punir : naissance de la prison*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des histoires », 1975, 318 p.
- , *Histoire de la sexualité 1. La volonté de savoir*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des histoires », 1976, 211 p.
- , *Le corps utopique, les hétérotopies*, Fécamp, Nouvelles éditions Lignes, 2009 [1966], 63 p.
- Galtung, Johan, « Cultural Violence », *Journal of Peace Research*, vol. 27, n° 3, 1990, p. 291-305.

- Garnier, Xavier, « Kossi Efoui : le montreur de pantins », *Notre librairie*, n° 146, « 1. Afrique noire », 2001, p. 28-31.
- , « Note de lecture : Kossi Efoui – *La Fabrique de cérémonies* », *Notre librairie*, n° 146, « Nouvelle génération – 1. Afrique noire », 2001, p. 39.
- , « Les formes “dures” du récit : enjeux d'un combat », *Notre librairie*, n° 148, « Penser la violence », 2002, p. 54-58.
- Gbanou, Sélom Komlan, « Le fragmentaire dans le roman francophone africain », *Tangence*, n° 75, « Les formes transculturelles du roman francophone », 2004, p. 83-105.
- , « La traversée des signes : roman africain et renouvellement du discours », *Revue de l'Université de Moncton*, vol. 37, n° 1, 2006, p. 39-66.
- Halen, Pierre, « Constructions identitaires et stratégies d'émergence : notes pour une analyse institutionnelle du système littéraire francophone », *Études françaises*, vol. 37, n° 2, 2001, p. 13-31.
- Hamel, Jean-François, « Introduction : la proie de l'histoire », *Postures*, n° 10, « Les écritures de l'Histoire », 2008, p. 13-20.
- Hähnel-Mesnard, Carola, Marie Liénard-Yeterian et Cristina Marinas, « Avant-propos », dans Carola Hähnel-Mesnard, Marie Liénard-Yeterian et Cristina Marinas (dir.), *Culture et mémoire : représentations contemporaines de la mémoire dans les espaces mémoriels, les arts du visuel, la littérature et le théâtre*, Palaiseau, Les éditions de l'École polytechnique, 2008, p. 7-13.
- Heilbrunn, John R., « Social Origins of National Conferences in Benin and Togo », *Journal of Modern African Studies*, vol. 31, n° 2, p. 277-299.
- Heilbrunn, John R. et Comi M. Toulabor, « Une si petite démocratisation pour le Togo... », *Politique africaine*, n° 58, 1995, p. 85-100.

- Husti-Laboye, Carmen, *L'individu dans la littérature africaine contemporaine : l'ontologie faible de la postmodernité*, Thèse de doctorat, Faculté des lettres et des sciences humaines, Université de Limoges, 2007, 373 f.
- Iwata, Takuo, « La conférence nationale souveraine et la démocratisation au Togo : du point de vue de la société civile », *Africa Development*, vol. XXV, n^{os} 3-4, 2000, p. 135-160.
- Karamcheti, Indira, « Minor Pleasures », dans Gita Rajan et Radhika Mohanram (dir.), *Postcolonial Discourse and Changing Cultural Contexts : Theory and Criticism*, Westport, Greenwood Press, p. 59-68.
- Kemedjio, Cilas, « Traversées francophones : littérature engagée, quête de l'oralité et création romanesque », *Tangence*, Dossier : « Savoirs et poétique du roman francophone », n^o 82, 2006, p. 15-39.
- Klein, Bonnie Sherr, *Not a Love Story : A Film About Pornography*, Canada, 1981, 69 min.
- Koukoui, Tola, « Rencontre avec "carrefour" », dans Collectif, *Théâtre Sud*, n^o 2, Paris, L'Harmattan et Radio-France internationale, 1990, p. 101-103.
- Kouméalo, Anaté, « Usage des médias dans les littératures négro-africaines », dans Martine Mathieu-Job (dir.), *L'entre-dire francophone*, Pessac, Presses de l'Université de Bordeaux, 2001, p. 131-150.
- Kroës, Claude, « La nudité de la vérité », *L'Humanité*, 5 septembre 1990.
- , « Dossouvi a vécu l'enfer de la répression politique au Togo », *L'Humanité*, 18 février 1993.
- Labarthe, Gilles, *Le Togo, de l'esclavage au libéralisme mafieux*, Marseille, Agone, coll. « Dossiers noirs d'Agir ici et Survie », 2005, 206 p.
- Lawrance, Benjamin N., « Most Obedient Servants: The Politics of Language in German Colonial Togo », *Cahiers d'études africaines*, n^o 159, 2000, p. 489-524.

Lawson-Body, Dosseb Daniel, « Le roman », *Notre librairie*, n° 131, « Littérature togolaise », juillet-septembre, 1997, p. 65-70.

Logo, Hilaire Dossouvi, *Salut à toi, jeunesse combattante du Togo! Histoire événementielle de la révolte du 5 octobre 1990 au Togo*, 2000, en ligne, <<http://mo5-togo.com/historique/36-limplaccable-randonnee.html?d74cce44e121977e49863bb5e892f512=0e3775c20248b68c24a26b9693d62691>>, consulté le 5 novembre 2009.

Maingueneau, Dominique, *Le contexte de l'œuvre littéraire : énonciation, écrivain, société*, Paris, Dunod, 208 p.

Martinez-Maler, Odette, « Passeur de mémoire et figure du présent : *el nieto de republicano* (le petit-fils de républicain) », dans Carola Hähnel-Mesnard, Marie Liénard-Yeterian et Cristina Marinas (dir.), *Culture et mémoire : représentations contemporaines de la mémoire dans les espaces mémoriels, les arts du visuel, la littérature et le théâtre*, Palaiseau, Les éditions de l'École polytechnique, 2008, p. 43-52.

Mbembé, Achille, « À propos des écritures africaines de soi », *Politique africaine*, n° 77, « Philosophie et politique en Afrique », 2000, p. 16-43.

Méchoulan, Éric, « Mémoire et culture, des paradigmes obsolètes », dans Carola Hähnel-Mesnard, Marie Liénard-Yeterian et Cristina Marinas (dir.), *Culture et mémoire : représentations contemporaines de la mémoire dans les espaces mémoriels, les arts du visuel, la littérature et le théâtre*, Palaiseau, Les éditions de l'École polytechnique, 2008, p. 53-64.

Merzeau, Louise, « La photographie, une technologie de la mémoire », Conférence donnée dans le cadre d'un séminaire de l'École nationale du patrimoine (Paris, France), 1996, en ligne, <<http://www.merzeau.net/txt/photo/technologie.html>>, consulté le 23 juin 2011.

———, « Du monument au document », *Cahiers de médiologie*, n° 7, 1999, p. 47-57.

Miller, Christopher L., *Nationalists and Nomads : Essays on Francophone African Literature and Culture*, Chicago et Londres, University of Chicago Press, 1998, 272 p.

- Moura, Jean-Marc, *Littératures francophones et théorie postcoloniale*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Écritures francophones », 1999, 174 p.
- Mouralis, Bernard, « Littérature et développement au Togo : éléments de réflexion », *Notre librairie*, n° 131, « Littérature togolaise », juillet-septembre, 1997, p. 56-64.
- , « Les disparus et les survivants », *Notre librairie*, n° 148, « Penser la violence », 2002, p. 10-17.
- Ndiaye, Christiane et Josias Semujanga « L'Afrique subsaharienne », dans Christiane Ndiaye (dir.), *Introduction aux littératures francophones : Afrique, Caraïbe, Maghreb*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, coll. « Paramètres », 2004, p. 63-140.
- Ogoula, Steeve Renombo, « "Patries imaginaires" : Essai sur la mémoire intransitive dans *La Fabrique de cérémonies* de Kossi Efoui », dans Frédéric Mambenga-Ylagou (dir.), *Ajouter du Monde au Monde : symboles, symbolisations, symbolismes culturels dans les littératures francophones d'Afrique et des Caraïbes*, Montpellier, Publications de Montpellier III, 2007, p. 125-147.
- Ricard, Alain, *Naissance du roman africain : Félix Couchoro (1900-1968)*, Paris, Présence africaine, 1987, 228 p.
- , « Génération Eyadema, littérature populaire et littérature d'élite », dans János Riesz et Alain Ricard (dir.), *Le champ littéraire togolais*, Bayreuth, Eckhard Breitingen/ Université Bayreuth, 1991, p. 21-28.
- Ricœur, Paul, *Temps et récit 1. L'intrigue et le récit historique*, Paris, Seuil, 1983, 404 p.
- , *Temps et récit 2. La configuration dans le récit de fiction*, Paris, Seuil, 1984, 298 p.
- , *Temps et récit 3. Le temps raconté*, Paris, Seuil, 1985, 426 p.
- , *Soi-même comme un autre*, Paris, Seuil, 1990, 424 p.

- , « Passé, mémoire et oubli », dans Martine Verlhac (dir.), *Histoire et mémoire*, Grenoble, Centre régional de documentation pédagogique de l'Académie de Grenoble, 1998, p. 29-45.
- , *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris, Seuil, 2000, 675 p.
- Riesz, János, « La notion de champ littéraire appliquée à la littérature togolaise », dans János Riesz et Alain Ricard (dir.), *Le champ littéraire togolais*, Bayreuth, Eckhard Breitingen et Université Bayreuth, 1991, p. 11-20.
- , « Le “retour au pays natal” dans *La fabrique de cérémonies* (2001) de Kossi Efoui », *Ponti ponts*, n° 3, 2003, p. 63-78.
- Schüller, Thorsten, « Où est l'Afrique? La poétique du virtuel et du “sans lieu” dans la littérature mondialisée francophone de l'Afrique noire – L'exemple de *La fabrique de cérémonies* de Kossi Efoui », dans Ute Fendler, Hans-Jürgen Lüsebrink et Christoph Vatter (dir.), *Francophonie et globalisation culturelle : politique, médias, littératures*, Frankfurt et Londres, IKO-Verlag für Interkulturelle Kommunikation, 2008, p. 163-174.
- Semujanga, Josias, *Configuration de l'énonciation interculturelle dans le roman francophone : éléments de méthode comparative*, Montréal, Nuit blanche, coll. « Études », 2005, 147 p.
- Stendhal, *Le rouge et le noir*, 1964 [1830], Paris, Garnier-Flammarion, 508 p.
- Têko-Agbo, Ambroise, « Le nouveau théâtre togolais : Josué Kossi Efoui et Kangni Alemdjrodo », *Notre librairie*, n° 131, « Littérature togolaise », juillet-septembre, 1997, p. 141-149.
- , « La nouvelle d'expression française au Togo : réécriture et évolutions récentes », *Notre librairie*, n° 131, « Littérature togolaise », juillet-septembre, 1997, p. 77-89
- , « Josué Kossi Efoui ou les fragments d'une nouvelle dynamique de l'écriture togolaise », dans János Riesz et Simon A. Amegbleame (dir.), *Histoire, littérature et*

- société au Togo*, Frankfort, IKO-Verlag für Interkulturelle Kommunikation, 1997, p. 111-136.
- Toulabor, Comi M., « L'énonciation du pouvoir et de la richesse chez les jeunes "conjonctures" de Lomé », *Revue française de science politique*, vol. 35, n° 3, 1985, p. 446-458.
- , « Au Togo, le dinosaure et le syndrome ivoirien », *Le Monde diplomatique*, 2003, mars, p. 27.
- , *Le Togo sous Eyadéma*, Paris, Karthala, 1986, 332 p.
- , « Les mots sont fatigués ou la désillusion démocratique au Togo? », *Politique africaine*, n° 64, 1996, p. 62-72.
- , « L'Église catholique face au processus démocratique au Togo », dans János Riesz et Simon A. Amegbleame (dir.), *Histoire, littérature et société au Togo*, Francfort, IKO-Verlag für Interkulturelle Kommunikation, 1997, p. 223-244.
- , « Violence militaire, démocratisation et ethnicité », *Autrepart*, n° 10, 1999, p. 105-115.
- Touraine, Alain, « Le nationalisme contre la nation », dans Pierre Birnbaum (dir.), *Sociologie des nationalismes*, Paris, Presses universitaires de France, 2003, p. 401-423.
- Touraine, Alain et Farhad Khosrokhavar, *La recherche de soi : dialogue sur le sujet*, Paris, Fayard, 2000, 316 p.
- Verlhac, Martine, « Introduction : La mémoire est-elle l'alliée de l'histoire? », dans Martine Verlhac (dir.), *Histoire et mémoire*, Grenoble, Centre régional de documentation pédagogique de l'Académie de Grenoble, 1998, p. 9-21.
- Waberi, Abdourahman A., « Les enfants de la postcolonie : esquisse d'une nouvelle génération d'écrivains francophones d'Afrique noire », *Notre librairie*, n° 135, « Nouveaux paysages littéraires – Afrique, Caraïbes, Océan Indien – 1996-1998 / 1 », septembre-décembre, 1998, p. 8-15.

Wieviorka, Michel, « Le nouveau paradigme de la violence », dans Michel Wieviorka (dir.), *Un nouveau paradigme de la violence?*, Paris et Montréal, L'Harmattan, coll. « Cultures et conflits », 1998, p. 9-57.

———, *La violence*, Paris, Éditions Balland, coll. « Voix et regards », 2004, 328 p.

Williams, Linda, *Hard Core : Power, Pleasure, and the « Frenzy of the Visible »*, Berkeley, University of California Press, 1999 [1989], 380 p.

Ypersele (van), Laurence, « Les monuments aux morts de 1914-1918 en Wallonie ou l'impossible représentation de la violence », dans Myriam Watthée-Delmotte (dir.), *La violence : représentations et ritualisations*, Paris, L'Harmattan, 2002, p. 103-119.

Zinsou, Senouvo Agbota, « La violence au Togo à travers la presse pendant la transition démocratique », dans János Riesz et Simon A. Amegbleame (dir.), *Histoire, littérature et société au Togo*, Francfort, IKO-Verlag für Interkulturelle Kommunikation, 1997, p. 245-273.